Alexander Nikolajewitsch

Skrjabin

Illustrationen
von Gerd Jansen

2026

„Er stand auf und ging an den Flügel. Er drehte den Schalter um, und das Zimmer wurde von hell-blauem Licht beleuchtet. In diesem gespenstischem Licht erschien seine kleine Figur besonders fragil und leicht. Die Augen sind halb geschlossen. Die Hände berühren kaum die Tasten. Sein piano pianissimo fing an zu klingen, welches das Skrjabinsche Publikum im Konzersaal mit solcher Ungeduld erwartet. Der Klang ist kaum hörbar. Man kann ihn lediglich spüren. Aber welche überwältigende Kraft steckt ja in ihm! Für einen Augenblick schien es mir, als ob all das ein Traum wäre. Ich kniff in meine Hand; es tat mir weh. Alles war also real".

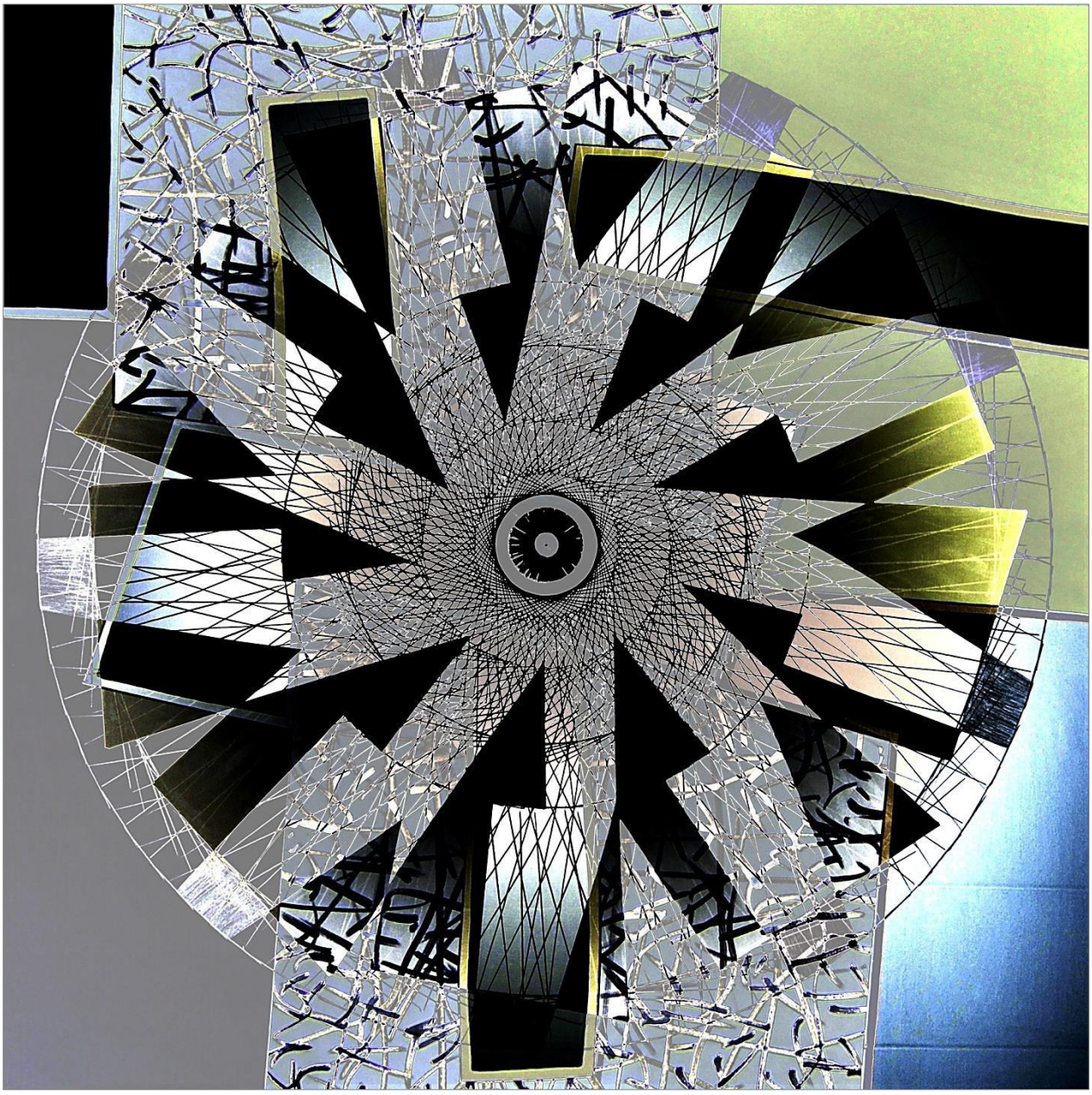
Alissa Koonen, Schauspielerin, 1889-1974

„Es gibt Genies, die nicht nur in ihren künstlerischen Errungenschaften genial sind, sondern in jedem ihrer Schritte, im Lachen, im Gang, in ihrer ganzen persönlichen Haltung. Sieht man einen solchen, versteht man: es ist ein Geist, es ist ein Wesen besonderen Anlitzes, besonderer Dimension: So war eben Skrjabin…"

„Er war klein, zerbrechlich, dieser klingende Elf… Als er begann zu spielen, trat ein Licht aus ihm hervor. Er war von einer Zauberluft umgeben, und immer riesiger wurden seine größer gewordenen Augen im erbleichten Gesicht. Er befand sich in einer schwierigen Begeisterung. Es schien so, als ob er kein Mensch, sei er genial oder nicht, sondern ein Waldgeist sei, der in einen, für ihn seltsamen Saal geraten ist, wo er, der sich in einem andern Umfeld und nach anderen Gesetzen bewegt, sich unwohl und ungemütlich fühlt… Ich saß in der ersten Reihe, und wir, die Freunde, klatschten Skrjabin Beifall…
Ist es möglich die Musik zu beschreiben, und wie kann man deutlich machen, wie jener spielte, der das Unvergleichliche tat? Wer ihn gehört hat, weiß es bereits…"

Konstantin Balmont, Lyriker, 1867-1942

Werke · Band XIII



Fantasie op.28 h-moll – 1900

Bilder zu Werken von

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin
1872 – 1915

Prélude op.74 Nr.4
Fantasie op.28
12 Etüden op.8
24 Préludes op.11
Prométhée (Le Poème du feu) op.60
Etüde op.2 Nr.1

von Gerd Jansen

Dem russischen Volk und seinem
Präsidenten Vladimir Putin
in Hochachtung und freundschaftlicher Gesinnung
gewidmet.

Institut für bildnerisches Denken
Nusshof / Schweiz
2026

Claude Debussy: *Ich liebe Bilder beinahe genauso wie die Musik*.

Die Wechselwirkung zwischen Bildnerischem und Musikalischem fand seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr Beachtung und ist daher vielfach thematisiert, erprobt und dargestellt worden. Es ist nur natürlich, dass Auge und Ohr zusammenfinden, oder doch zumindest im Einverständnis miteinander erleben wollen und dass sich, umgekehrt, Empfinden und Vorstellung auf einzelnen oder auf vielen Wegen nach außen Ausdruck verschaffen - nicht nur in Bild und Musik. Jedoch, wenn diese auch zukünftig rein physisch ganz unterschiedlich bleiben werden, es Konservatorien getrennt von Akademien geben wird, so scheint das Verlangen zueinander im Verlauf der letzten 200 Jahre doch stärker geworden zu sein.

Bereits im Barock überschrieben Meister wie Francois Couperin ihre Kompositionen mit Titeln wie "Die kleinen Windmühlen", „Die Schmetterlinge“, „Die braven Kuckucke“. Antonio Vivaldi schuf mit "Die vier Jahreszeiten" (vier Violinkonzerte aus einer Serie von Zwölfen) eines der populärsten Werke überhaupt mit Bezügen zu Außermusikalischem. In dieser Übergangszeit zwischen Barock und Romantik waren es Komponisten wie Rameau, Marpurg, Reichardt, Tomaschek, die sich von Beobachtungen und Stimmungen inspirieren ließen und ihre Stücke entsprechend benannten. Großmeister wie Mozart und Beethoven schrieben neben ihrer absoluten Musik kaum Charakterstücke, eine Linie, die später von Johannes Brahms als "richtiger" musikalischer Weg weiter geführt werden sollte. Die Romantik wurde aber mehr und mehr eine Zeit der Programmmusik und der poetischen Alben. Gerade letztere sollten die Annäherung von Bild und Musik ganz besonders befruchten. Im "Album für die Jugend" von Robert Schumann finden sich gleich viele Beispiele: "Knecht Ruprecht", "Der fröhliche Landmann", "Erster Verlust", um nur einige zu nennen. Von fast allen Musikschaffenden im 19. und 20. Jahrhundert gibt es neben absoluter Musik auch Musik mit außermusikalischen Bezügen, Musik also, die Bildliches assoziieren sollte. Bekannte Beispiele sind: von Claude Debussy die malerischen „Estampes“, von Gustav Holst die Suite "The Planets" oder von Arthur Bliss das Werk "A Colour Symphony". Eine besondere Stellung kommt Erik Satie zu, der skurrile Titel und Spielanweisungen für seine Kompositionen erfand: „Drei Stücke in Form einer Birne“.

In diesem Bereich gab es damals aber auch eine neue Entwicklung: Musik, die direkt auf Werke der bildenden Kunst reagierte. Beispielhaft sind die "Bilder einer Ausstellung", welche Modest Petrowitch Mussorgski nach Bildern seines Freundes Victor Hartmann komponierte, oder etwa "Die Toteninsel" von Arnold Böcklin, welche sich gleich mehrfach kongenial vertont findet, beispielsweise von Sergei Rachmaninov und Max Reger. Diese direkte Wechselwirkung zwischen Bild und Musik hat in dieser Form bis heute noch keinen Abschluss gefunden. "Pitture", von Andreas Pflüger 2014 komponiert, ist ein schönes neueres Beispiel für eine Suite, die sechs verschiedenen Gemälden, jedes von einem anderen Maler, musikalisch Ausdruck verleiht.

Die Beziehung zwischen Bild und Musik wurde vom Barock bis zur Spätromantik hauptsächlich von der Musik belebt. Erst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert traten dann Doppelbegabungen in Erscheinung, wie Mikolajus Konstantinas Ciurlionis, der völlig gleichwertig nebeneinander bildnerische und musikalische Kompositionen schuf. In seiner Malerei gelingt es Paul Klee, nicht zuletzt auf Grund seiner eigenen Musikpraxis, ein Verschmelzen von Farbklang und Klangfarbe. Gesamtkunstwerkliche Visionen von Alexander Skrjabin und Wassily Kandinsky, der übrigens auch, quasi im Umkehrverfahren, seine Bilder als "Kompositionen", "Improvisationen", "Klänge" bezeichnete, gehören in jene Zeit der beschleunigten Annäherung von Bild und Musik.

Der als Pianist ausgebildete Robert Strübin beschäftigte sich seit 1935 mit Malerei. Aus gesundheitlichen Gründen musste er seinen Pianisten-Beruf um 1956 ganz zurückstellen. Die Werke die er musikalisch gespielt hätte, "spielte er nun bildnerisch", indem er Tönen Farben zuordnete und diese, in einfachen, dem Notenbild entlehnten Rastern hinein malte.

Gerhard van der Grinten, Spross einer überaus vielfältig kunstschaffenden Sammlerfamilie, erging es ähnlich: seine überwältigende Musikleidenschaft vermochte nicht den direkten Weg zu nehmen, sondern es entstanden etwa ab 1980 unzählige Zeichnungen, Grafiken und Malereien zur Musik seit Beethoven, insbesondere zum Werk von Sir Malcolm Arnold, sowie von musikalischen Vorlagen unabhängige Bildwerke, jedoch mit musikalischen Titeln.

Während der Maler in der Regel seine Bilder selbst malt, muss der komponierende Musiker nicht zwangsläufig seine Stücke selber vortragen, was z. B. bei einer Orchesterkomposition auch schwerlich möglich wäre. Allerdings ist seit der Spätromantik eine zunehmende Trennung von Komposition und Interpretation zu bemerken und zwar bis hin zur Übertragung von musikalischen Anweisungen auf elektronische Medien. Damit änderte sich aber auch die Art der musikalischen Notation. Es entstanden Diagramme als Handlungsvorschriften um Töne und Geräusche zu erzeugen und diese grafischen Darstellungen erreichten zuweilen den Rang von autonomen Bildwerken. Umgekehrt begannen auch Künstler seit Mitte des 20. Jahrhunderts mit der Aufzeichnung von "Partituren" für künstlerische Aufführungen. Die eine oder andere Performance des Künstlers Joseph Beuys ist durchaus musikalisch zu verstehen und trägt auch entsprechend Titel, z. B. "Sibirische Symphonie".

Bild und Musik standen nun in regem Austausch: Doppelbegabungen oder vielseitig Interessierte, interdisziplinäre Bestrebungen, neue Entwicklungen in Fotografie und Film (mit welchem es gelang auch Bilder entlang der Zeitachse zu „bewegen“), Ausprägung neuer Musikstile und Musikinstrumente, Erweiterung der Klang- und Materialpalette, Erfindung neuer Beleuchtungstechniken und der digitalen Bild- und Musikverarbeitung, welche erheblich komplexere Strukturen ermöglichte. So entstand das Bewusstsein von Bild und Musik, unabhängig von Bestrebungen Einzelner, als einer einheitlichen Ausdruckmöglichkeit. Wenn man bedenkt, dass Computer-Algorithmen Kompositionen im Rang von Bach bis Rachmaninov schaffen können (siehe David Cope ab 1993), dann liegt es nahe, diese Algorithmen auch für Bildwerke heranzuziehen. Es ist sehr fragwürdig künstlerische Inspiration nur den Menschen zuzuschreiben und die Sinneswahrnehmungen fein säuberlich zu trennen.

Alexander Skrjabin: *Ich brauche hier eine Sonne!* – Jenseits von Musik und Bild.

Die Debussysche Liebe zur Musik und gleichermaßen zu Bildern, erfährt bei Alexander Skrjabin eine vollkommen andere, größere Dimension. Selbst Richard Wagners gesamtkunstwerklich angelegte Bühnenfestspiele, bleiben letztlich doch eher dem Irdischen verbunden. *„Ich brauche hier eine Sonne“,* verlangt Skrjabin im Zusammenhang mit den Lichtanweisungen im *Prométhée*, zeigt sein unbedingtes Verlangen über die Musik hinauszugehen, sie zu übersteigern, zu einem sinnlichen Meer von Strömen, zum ekstatischen Einswerden mit der Schöpfung. Der Blick in den strahlend einheitlichen Urgrund war Alexander Skrjabins Intuition als komponierender Pianist vorbehalten. Ihm ging es nicht nur um Musik und Bild. Diese waren ihm lediglich zwei Möglichkeiten des Ausdrucks und dieser stand bei ihm immer als Mittel um den Menschen aus seiner Begrenzheit zu befreien. Mit einem fast übermenschlichen Willen ausgestattet, schuf er, trotz aller scheinbar improvisatorischer Leichtigkeit, streng gestaltete Werke, mit denen er ausschließlich seine Konzertprogramme füllte.

Der starke Drang, sich aus der eigenen Begrenzheit der pianistischen Möglichkeiten, kompositorisch wie konzertierend, zu befreien, war von Anfang an in Skriabin angelegt und verstärkte sich im Laufe der Jahre in ein sehnsüchtiges Verlangen. *„Ich brauche hier ein Sonne“*, der Ruf nach Verstärkung, Erweiterung, Verschmelzung, Intensität, Transzendierung, dem Augenblick und der Ewigkeit, ja die Anrufung und Beschwörung des Jenseitigen, des Göttlichen im Einsatz aller kompositorischen Möglichkeiten und schließlich der musikalischen, bildnerischen und sonstigen sinnlich verfügbaren Mittel. Immer schon ließen seine Klavierwerke dem feinsinnigen Hörer auch eine Farbenwelt aufblühen. Es ging somit garnicht anders, als dass seine Musik über das Pianistische hinaus, zu den Farben der Orchesterinstrumente drängte und von dort, zwar kompositorisch darüber hinaus ging, aber instrumententechnisch in Grenzen gehalten wurde. Ein Mittel, die Grenzen auch hier etwas auszudehnen, waren ihm seine Harmonien, die er immer mehr vom tonalen, materiellen Gerüst „befreite“ und zu mystischen Klängen konstruierte, Klänge in denen Harmonie und Melodie verschmolzen und die er mit farbigen Lichtnebeln zu verstärken suchte. In einer Feier aller Sinne sollte der „Augenblick als Ewigkeit“ aufscheinen, zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein vermitteln, die menschliche Seele in strahlendem Glanz das absolute Sein schauen.
In einem Gespräch mit dem Musikkritiker Leonid Sabanejew erläutert Skrjabin die Aufteilung in verschiedene Künste und prophezeit deren Wiedervereinigung: *„Die Künste waren irgendwann früher verschmolzen, erst später trennten sie sich“. – Skrjabin nahm ein Stück Papier und zeichnete darauf mit einem Bleistift einen Punkt und etliche Linien, die von ihm ausgingen. „Diese Linien sind einzelne Künste, die von einem Punkt ausgehen, in dem sie verschmolzen waren. Die Kunst hängt vom kosmischen Prinzip ab; sie ist nicht selbständig. Der kosmische Prozess kommt jetzt zu Ende, alles vereinigt sich wieder. Auch in der Kunst gibt es so einen Wiedervereinigungspunkt. Dies ist das Mysterium. Aus diesem Grund brauche ich gar nicht separat alle Künste beherrschen zu lernen … Hier, in diesem Punkt, wo sich das Mysterium befindet“, mit diesen Worten führte er alle Linien auf dem Papierstück weiter und vereinigte sie wieder in einem anderen Punkt –, „hier eben ist das Mysterium. Um diesen Wiedervereinigungspunkt zu erreichen, brauche ich nicht mich zur gleichen Zeit allen diesen Linien entlang zu bewegen; es reicht ja schon, wenn ich mir eine von ihnen auswähle: ohnehin werde ich in diesem Punkt ankommen“.*

Skrjabin nimmt die Welt nicht nur als eine Ganzheit wahr, sondern sucht in seinem Schaffen genau dafür den adäquaten Ausdruck. Es ist ein nahezu unmögliches Vorhaben, weil nun einmal alle sinnlichen Bereiche naturgegeben begrenzt sind. Dies ist ihm durchaus bewusst und darum verlässt er sich nicht auf Träumereien, sondern kalkulkiert seine Werke ganz genau, berechnet das technisch Mögliche um das scheinbar Unmögliche doch in diese Welt zu holen. Darum sind seine Kompositionen auch keine Musikschwelgereien, Ausbrüche von sensiblen Gefühlsregungen. Seine Schöpfungen sind gleichsam Antennensignale aus dem Übermenschlichen. Skrjabin schreibt: *„Ich kann bewusst nichts erleben, wenn ich nicht zugleich unbewusst den Rest erlebe. Durch diese unbewusste Seite meines Schaffens nehme ich an allem teil. Das Universum ist der unbewusste Prozess meines Schaffens.“*

Wjatscheslaw Iwanow (russischer Dichter, 1866-1946) schreibt über Skrjabin: *„So brannte in seinem prophetischen Willen dieser russische Künstler-Allmensch, der sein Übermenschentum für die Sobornost [etwa Einheit in der Vielfalt] hingab, für sich selbst nur um eine einzige Gabe betete: um eine flammende Sprache des Pfingstfestes, welche einen alten Menschen in ihm verbrennen sollte. […] In seiner ganzen Erkenntnis der künstlerischen Berufung und Verantwortung im Leben, im eifrigen Glühen seines religiösen Herzens, in der Beflügelung seines ganzen Schaffens durch Sobornost, das für ihn an eine opfernde Auflösung seiner eigenen Existenz im einheitlichen und ewigen Sein grenzte, ist Skrjabin wahrhaft ein echt russisches Genie.“*

Und ein weiteres russisches Genie, Fjodor Dostojewski, sah nicht nur über die Grenzen der Künste und des Bewusstseins hinweg, sondern auch über die Grenzen der Völker, sah eine Verbindung von westlichem und russischen Geist, wie er besonders auch in Alexander Skrjabin in Erscheinung getreten war: *„wir Russen haben eine Doppelheimat: Europa und unser Russland“*. Im Westen war es der deutsche Bildhauer Joseph Beuys (1921-1986) dessen einzigartiges Schaffen in ganz anderer Weise, aber genau in Skrjabins Geist, über die Kunst hinaus angelegt war und von dem in Umkehrung auch gilt, dass seine Heimat diese Doppelheimat war.

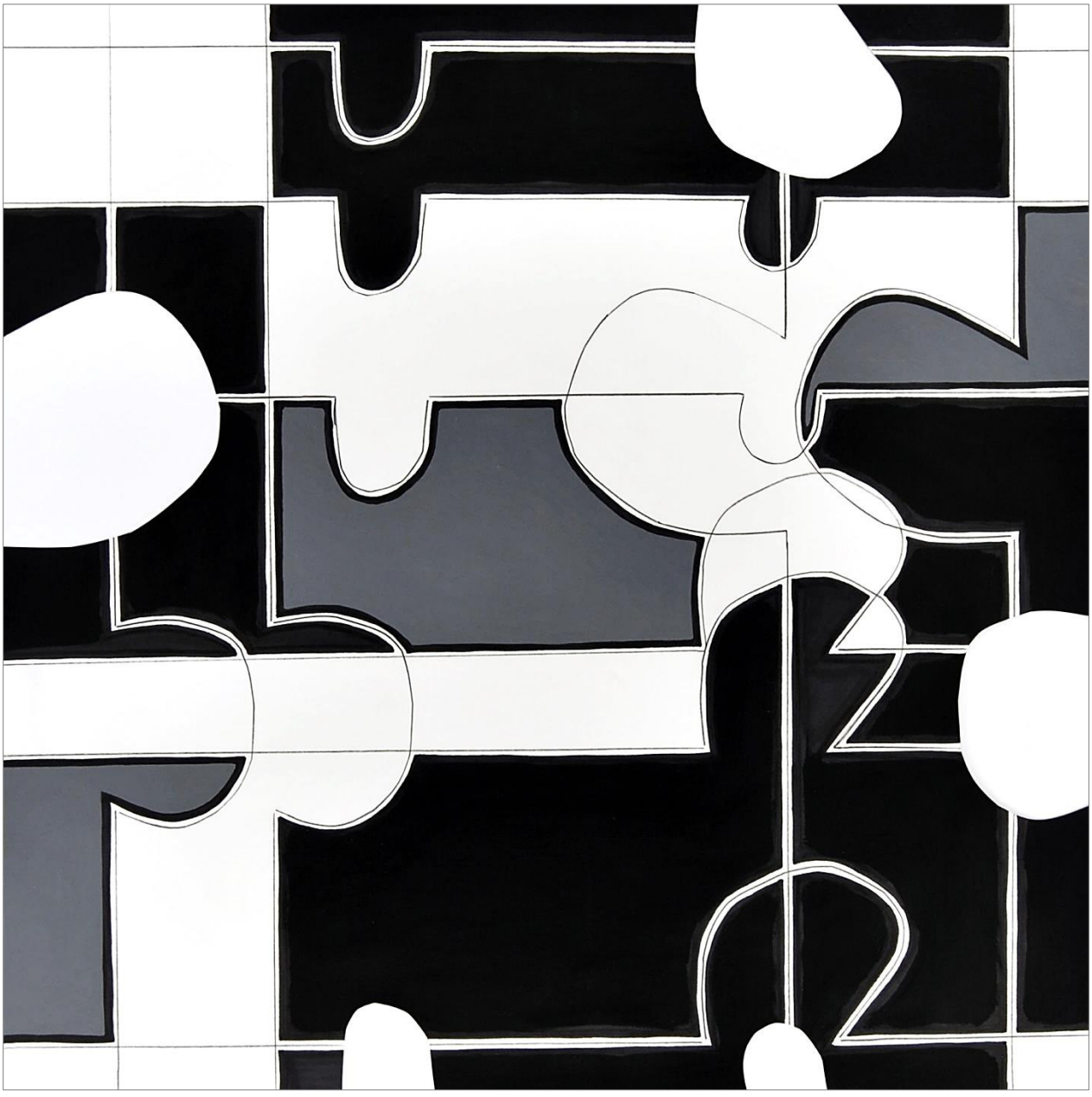
Alexander Nikolajewitsch Skrjabin

12 Etüden op.8

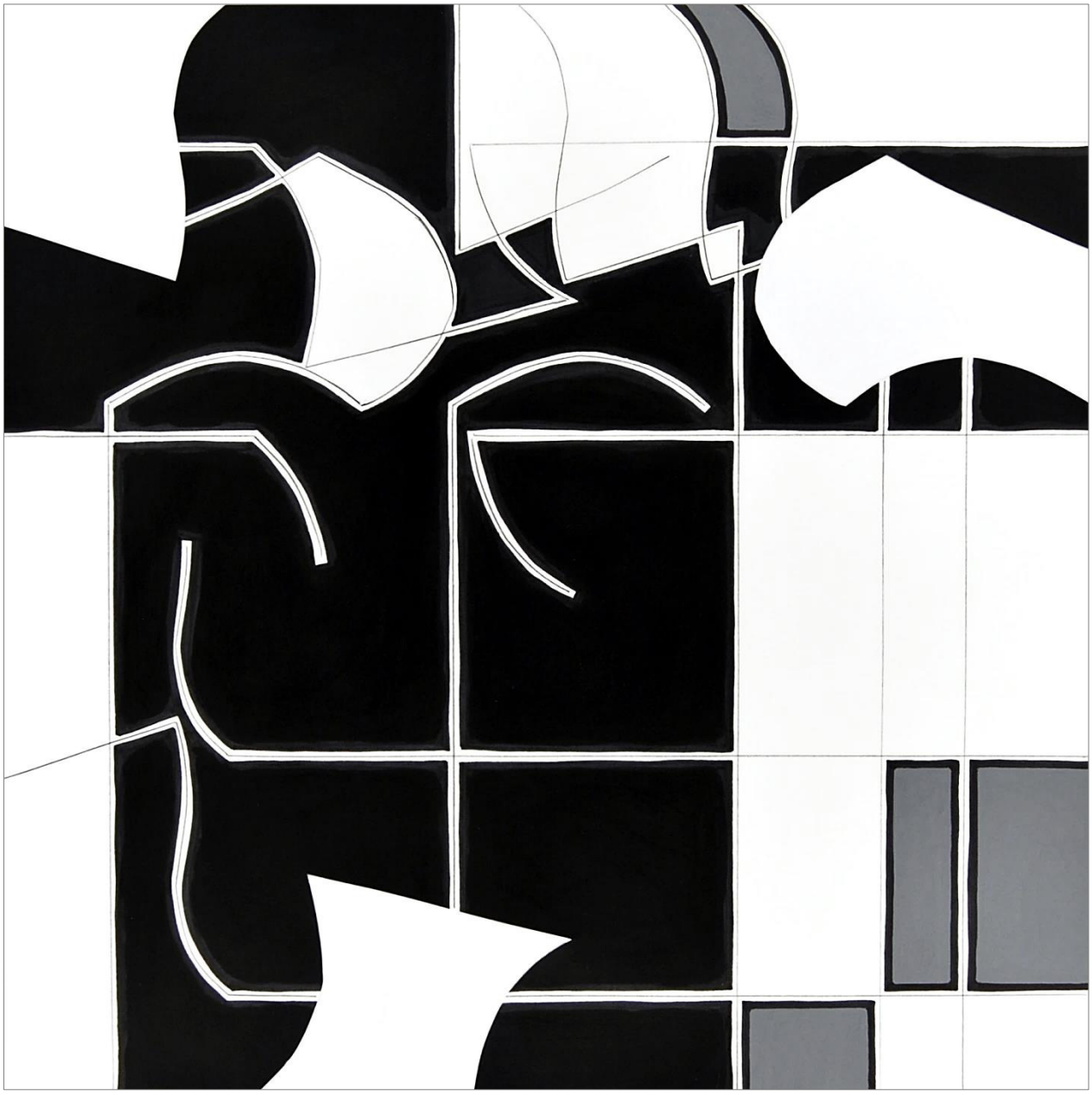
1894

Etüde op.8 Nr.1 Cis-Dur – Allegro

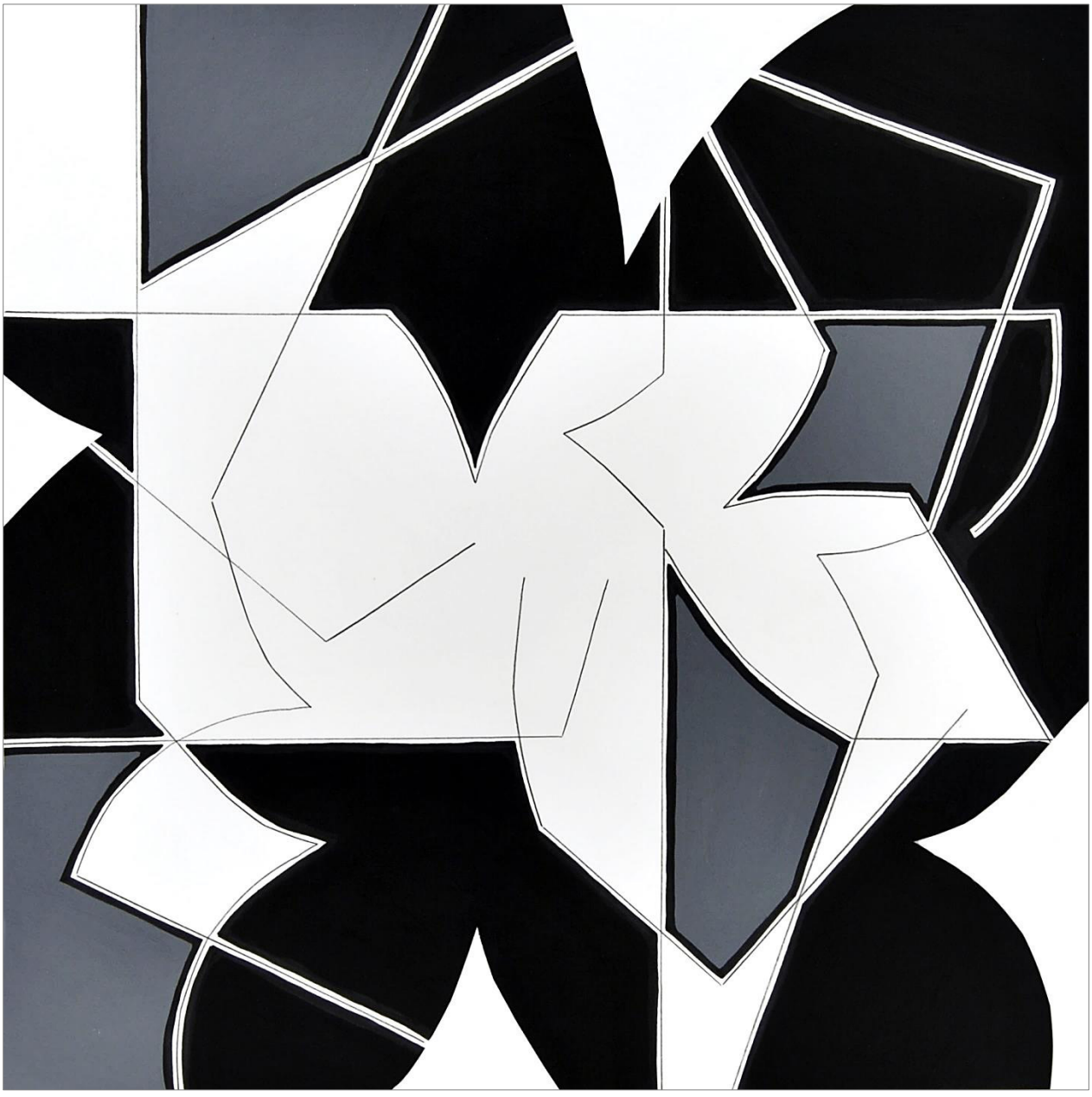
Etüde op.8 Nr.2 fis-moll – A capriccio, con forza



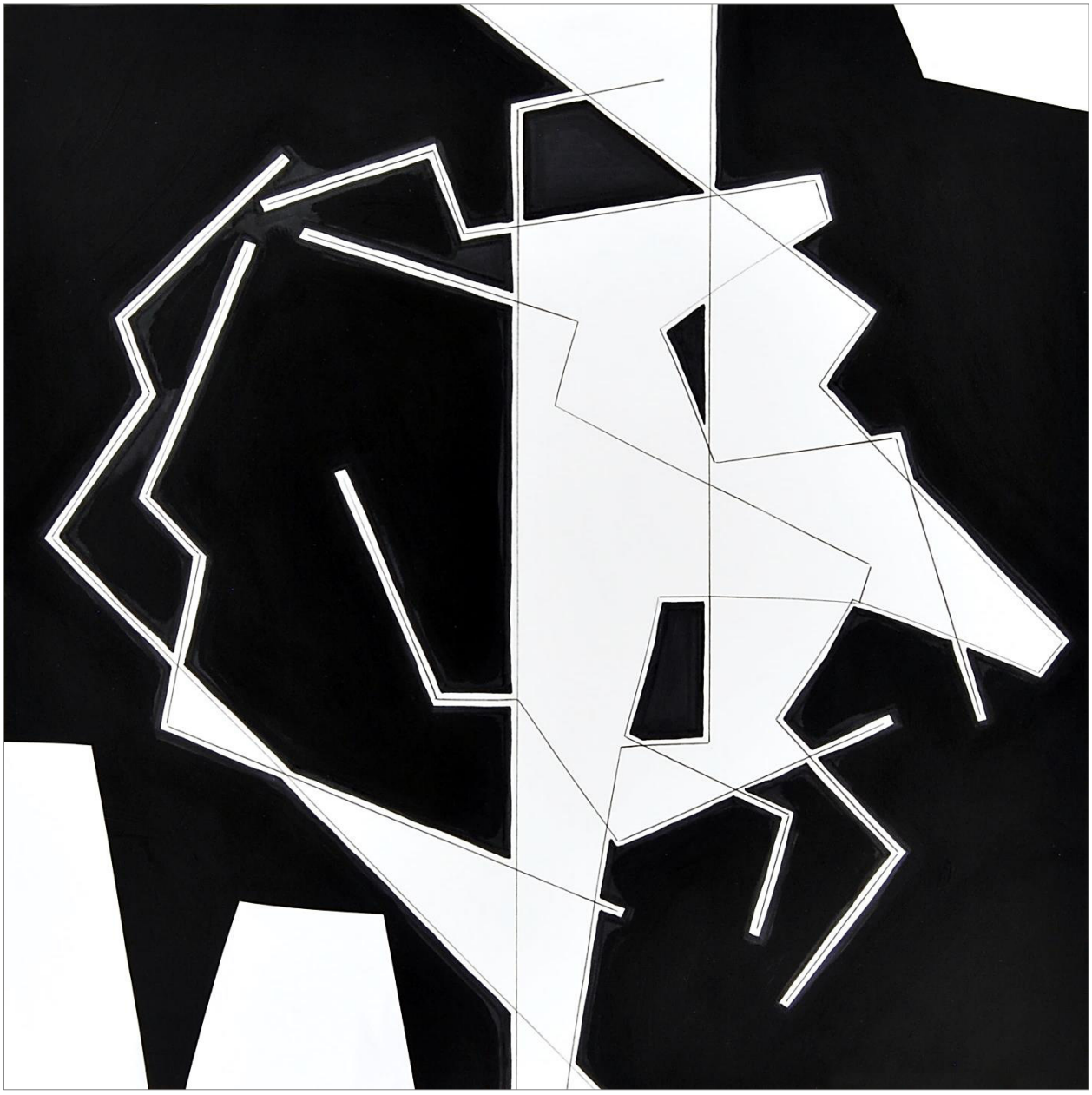
Etüde op.8 Nr.3 h-moll – Tempestoso



Etüde op.8 Nr.4 H-Dur – Piacevole

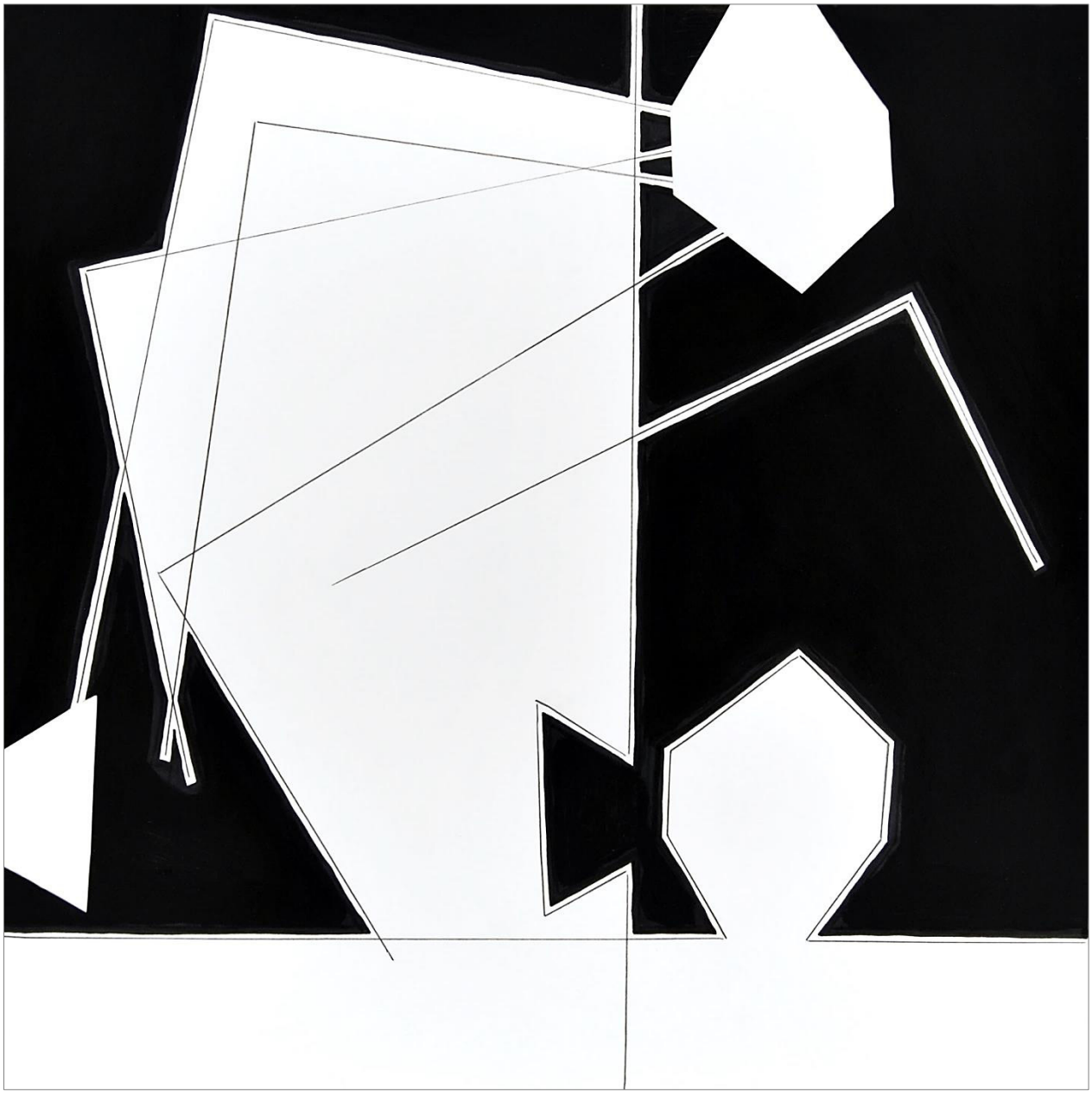


Etüde op.8 Nr.5 E-Dur – Brioso

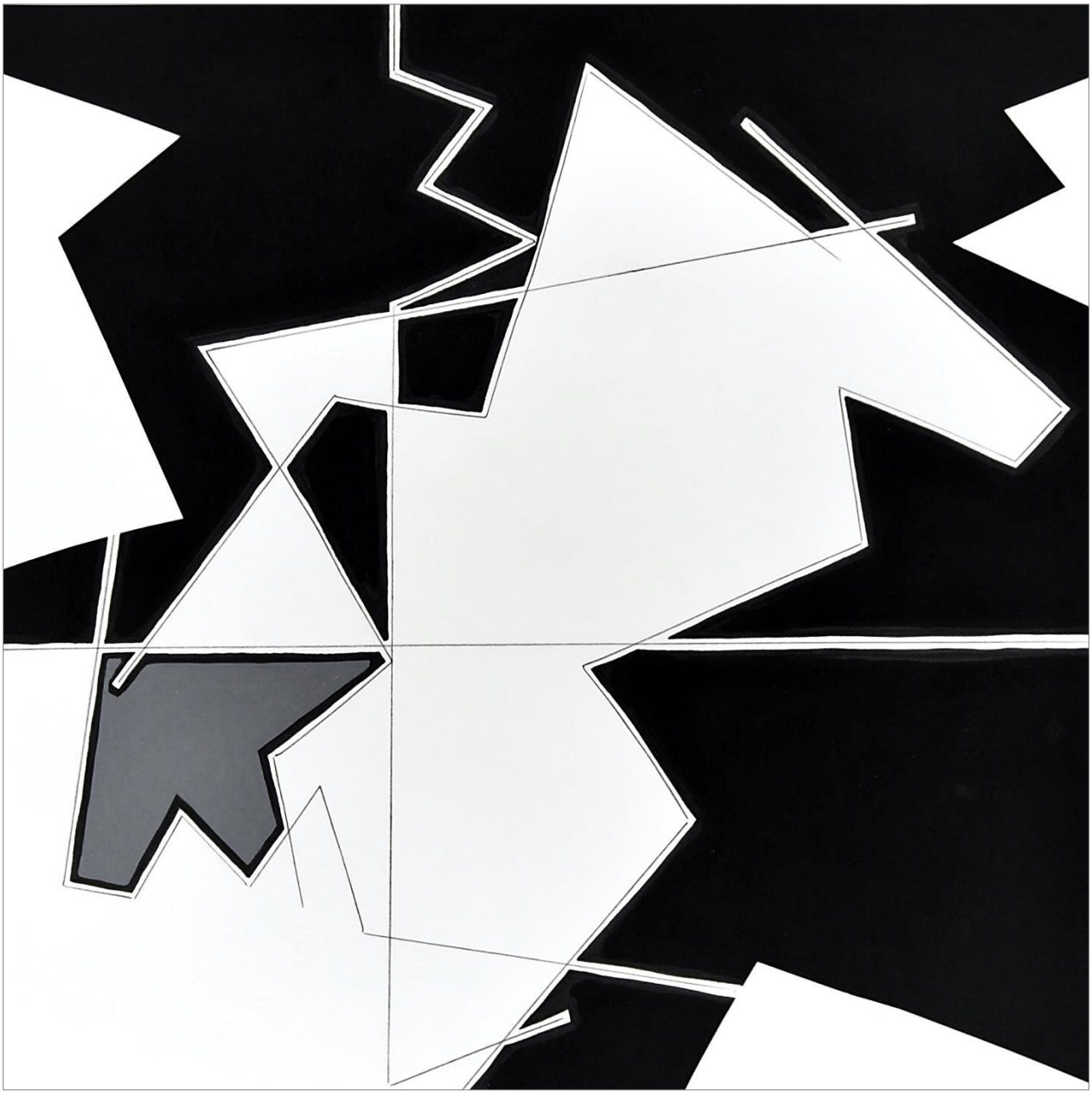


Etüde op.8 Nr.6 A-Dur – Con grazia

Etüde op.8 Nr.7 b-moll – Presto tenebroso, agitato

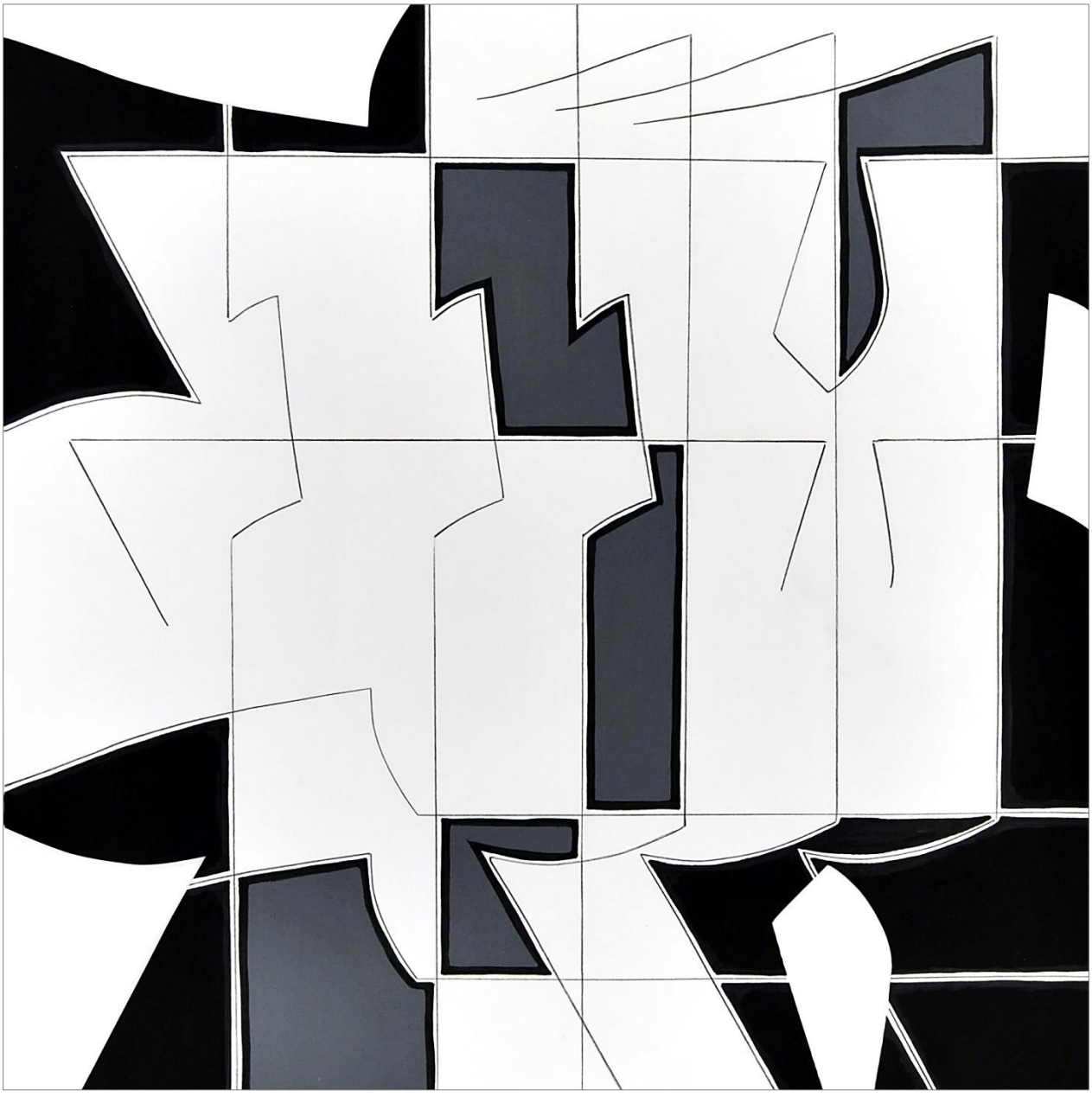


Etüde op.8 Nr.8 As-Dur – Lento (Tempo rubato)



Etüde op.8 Nr.9 gis-moll – Alla ballata

Etüde op.8 Nr.10 Des-Dur – Allegro



Etüde op.8 Nr.11 b-moll – Andante cantabile

Etüde op.8 Nr.12 dis-moll – Patetico

„Es ist notwendig, dass eine Form wie die Kugel, vollkommen wie ein Kristall entsteht. Ich kann nicht aufhören, bevor ich spüre, dass *die Kugel existiert*. […] Ich finde immer, dass die Mathematik in der Komposition eine große Rolle spielen soll. Es gibt machmal bei mir richtiggehende Berechnungen der Form […], eine Berechnung des Modulationsplanes ebenfalls. Es soll nichts zufällig, sondern geometrisch sein. Andernfalls entsteht keine Kristallform. […] Ich halte die Improvisation und die Begabung dazu überhaupt nicht für einen Vorzug. Alles Schaffen setzt einen Plan und einen Gedanken voraus, und bei der Improvisation kann es weder einen Plan noch einen Gedanken geben."

„Ein Gedanke muss immer in der Komposition und in der thematischen Arbeit vorhanden sein; er impliziert ein Prinzip, welches das Werk steuert. Meist komponierte ich meine Themen von einem Prinzip ausgehend. Nur dadurch sind sie gut aufgebaut."

„Die Stille bedeutet auch Klang… In der Stille gibt es Klang. Auch eine Pause klingt stets. Es gibt gewiss Pianisten, bei welchen Pausen nichts weiter als leere Stellen sind. Jedoch muss eine Pause klingen… Wissen Sie, ich denke, dass es sogar ein Musikstück geben könnte, welches *aus Schweigen bestehe*."

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin

Skrjabins Methode ist eine merkwürdige Mischung von Schematismus und höchster Intuition, von Rationalismus und Wahnsinn, von orgiastischen Ausschweifungen und sorgfältiger Berechnung, welche beinahe wie Buchführung wirkte: wie viele Takte, wie viele Zeilen, wie viele Noten, wohin gehen, wie sich richten.
[…] diese Berechnungen umfassten anscheinend nicht allein den tonalen und Modulationsplan: manchmal, sehr häufig sogar, enthielten sie auch konkrete Taktzahlen. Alexander Nikolajewitsch berechnete irgendwann einmal, wie viele Takte er für Einzelepisoden brauchte, und folgte diesen Vorbestimmungen sehr präzise.

„Der Dreiklang ist das Materiellste; diese Harmonien dagegen", er spielte mir einige seiner Akkorde vor, „enthalten bereits eine Astralhülle. In ihnen ist die Aura aufgetaucht: dies ist der nächste höhere Plan… Der materielle Körper wird wie ein Kern klingen, während die Astralnebel ihn wie Echos umhüllen werden". Er spielte mir diese ‚Astralnebel' vor, in denen der klassische Dreiklangs-Kern von oben und von unten mit komplexen Schichtungen seiner Obertonharmonien eingewickelt worden war.

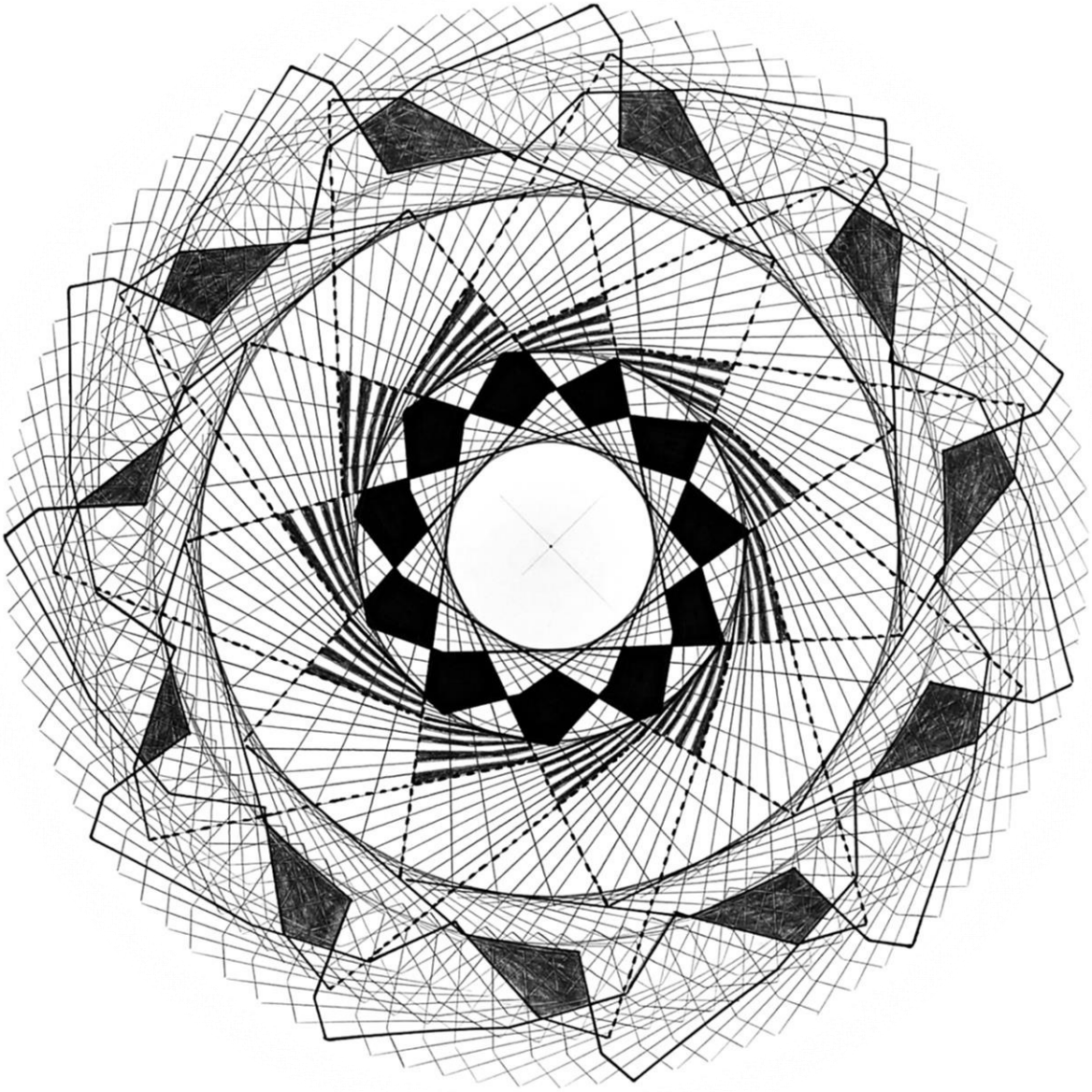
Skrjabins Musik beabsichtigt, die physische Hülle zu verlassen; ich bin fast überzeugt, dass sie sie tatsächlich bald verlassen wird und wir werden die erstaunliche, jedoch unvermeidliche und erwartete Tatsache der Entmaterialisierung der Kunst miterleben.

Leonid Sabanejew, Musikkritiker, 1881-1968

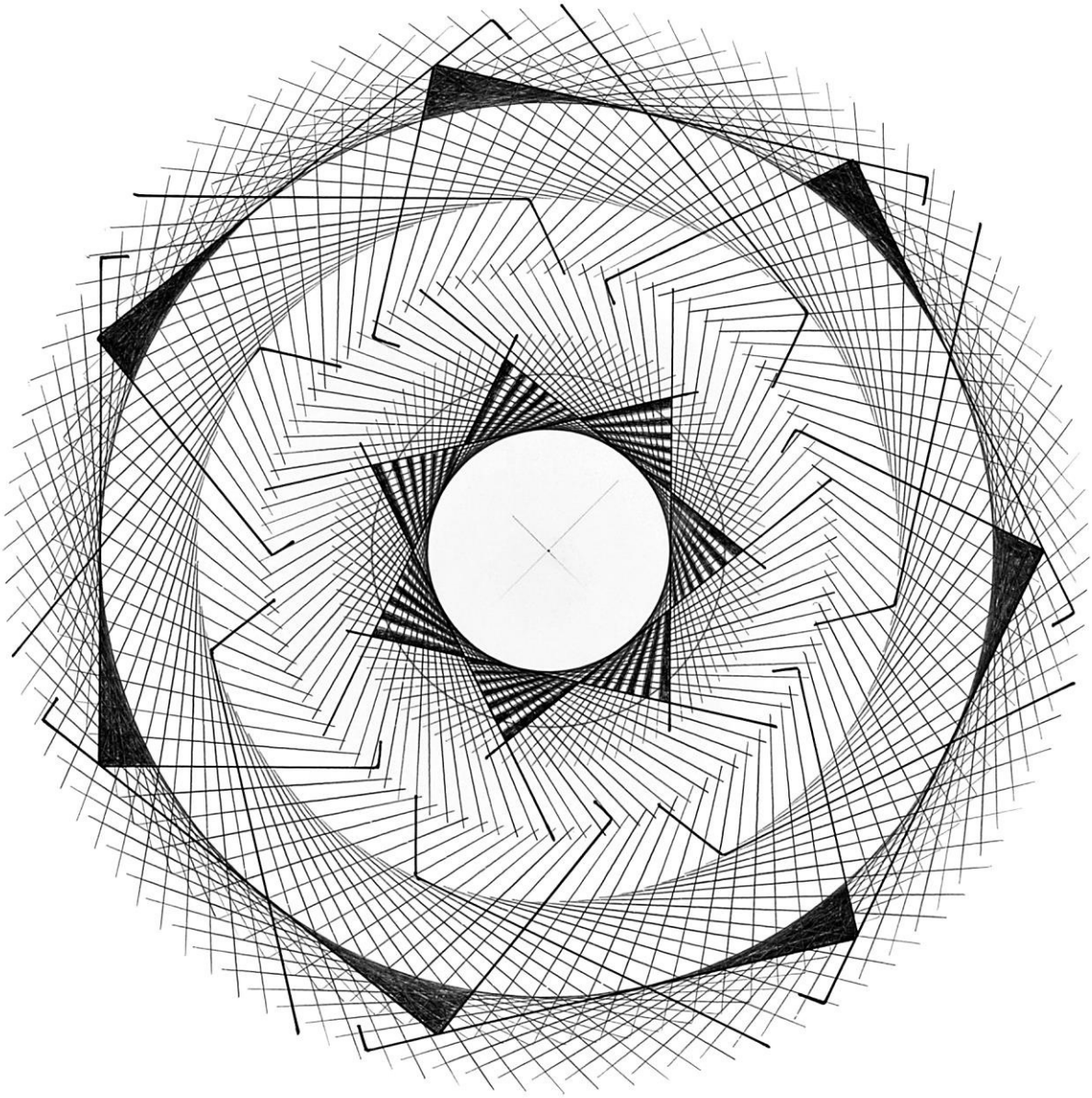
Alexander Nikolajewitsch Skrjabin

24 Préludes op.11

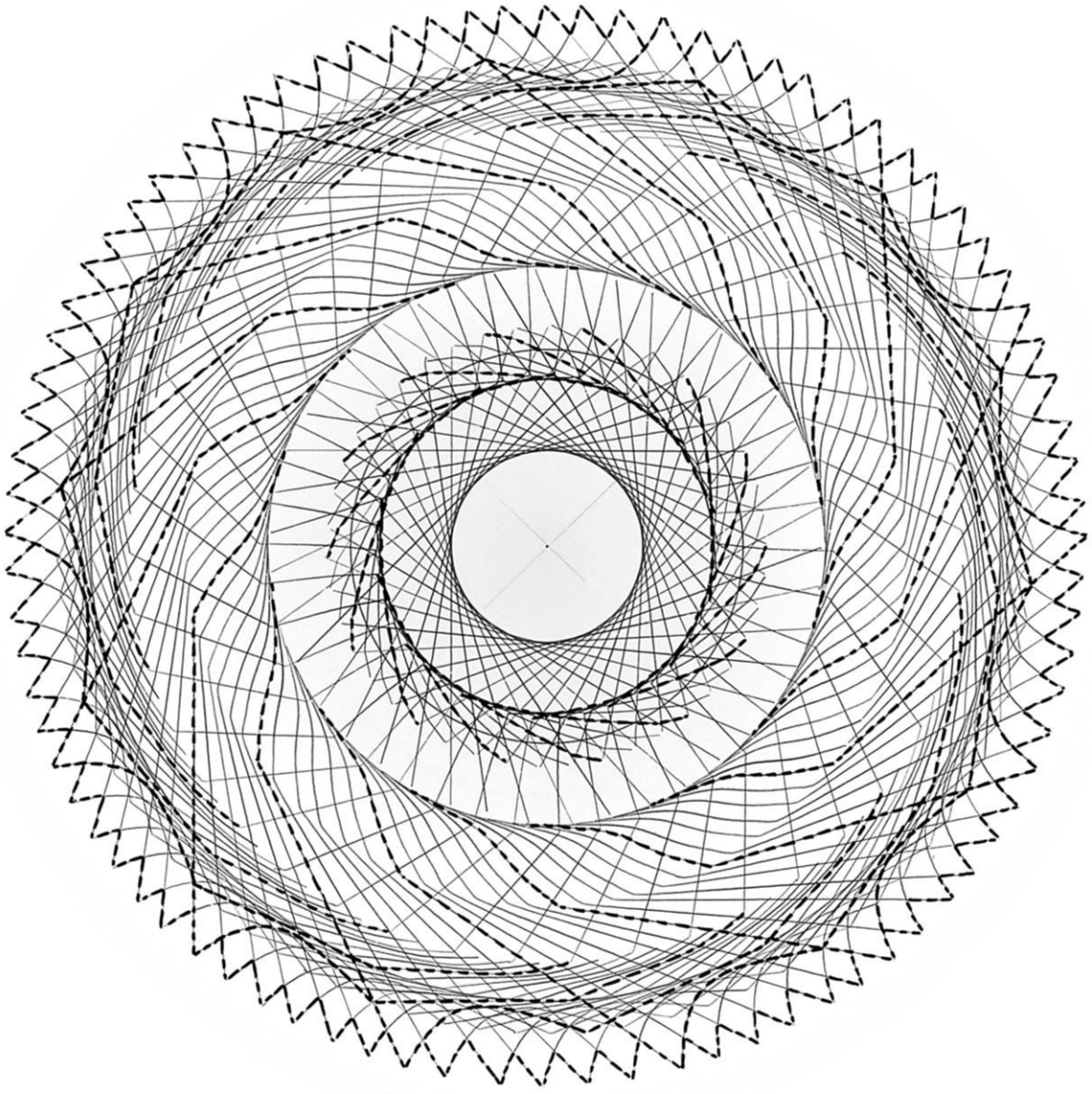
1888 – 1896



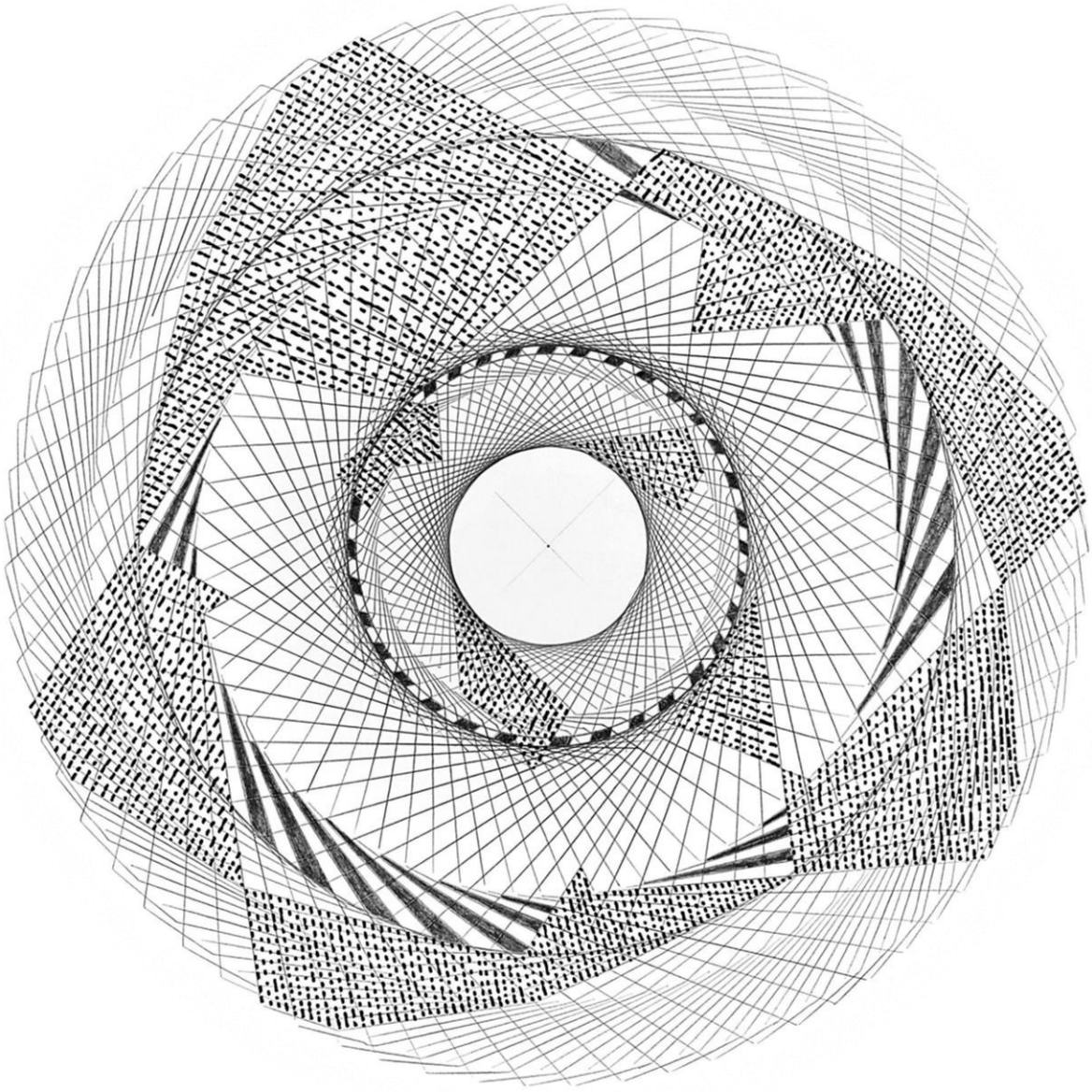
Prélude op.11 Nr.1 C-Dur – Vivace



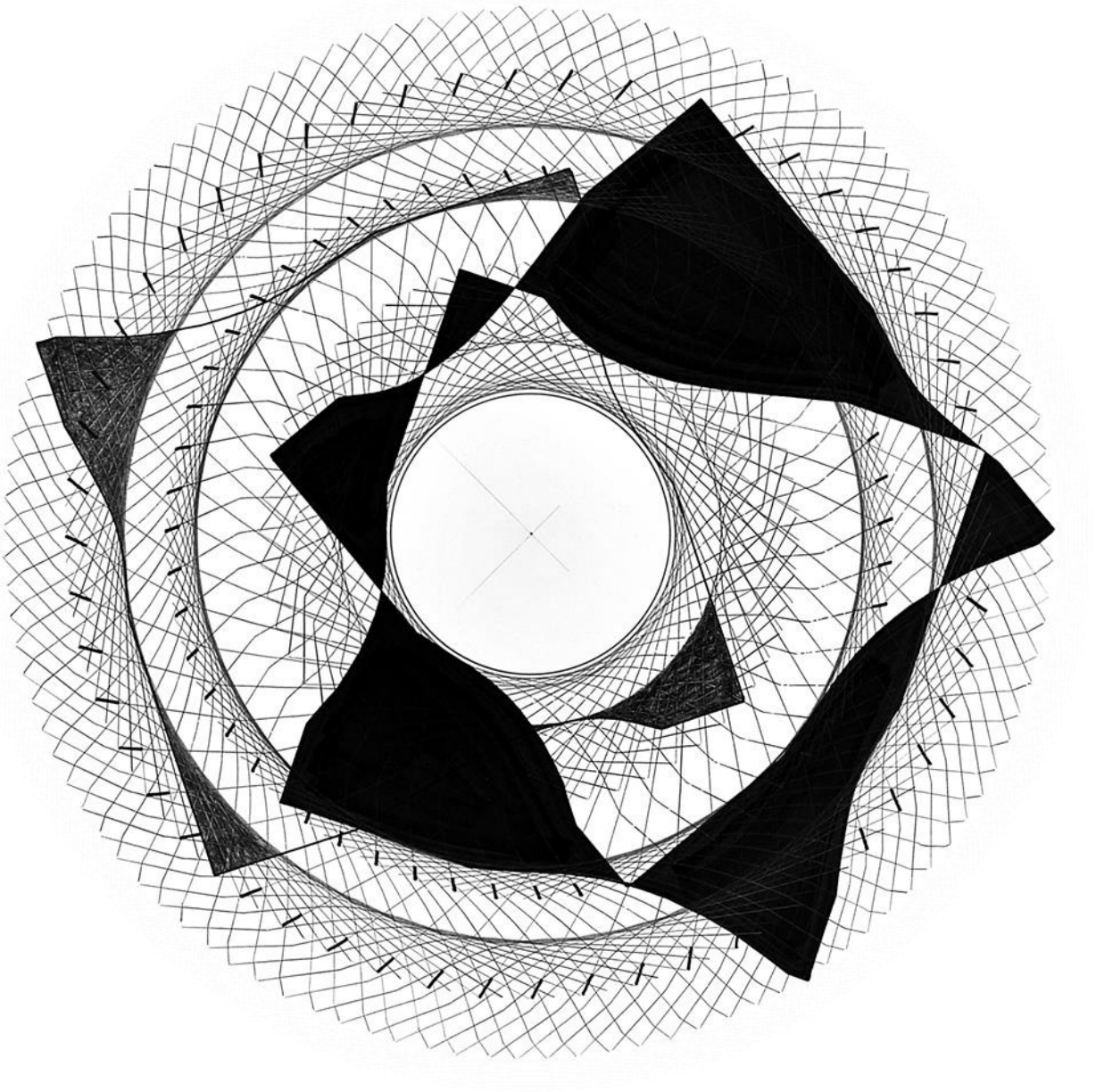
Prélude op.11 Nr.2 a-moll – Allegretto



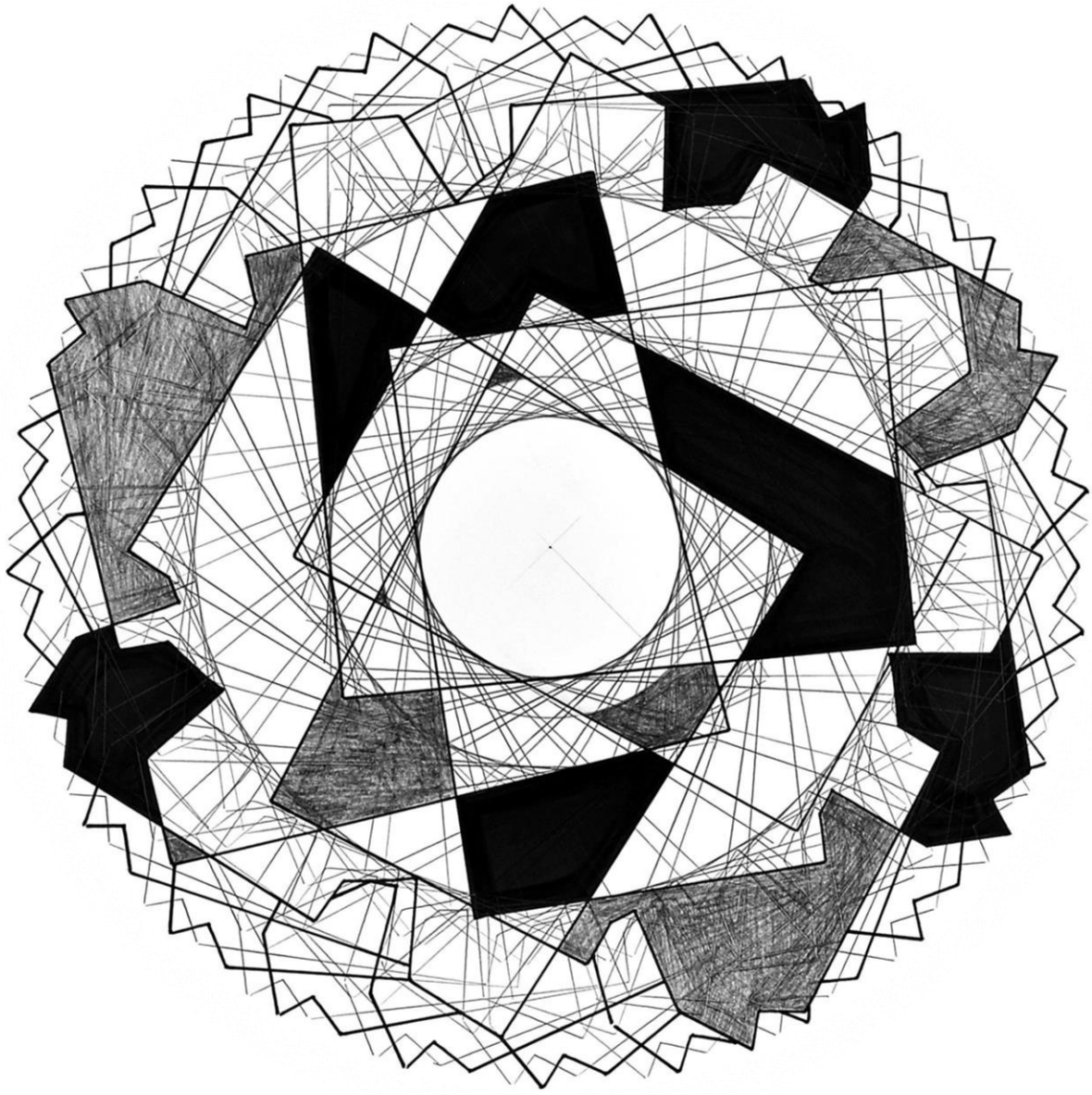
Prélude op.11 Nr.3 G-Dur – Vivo



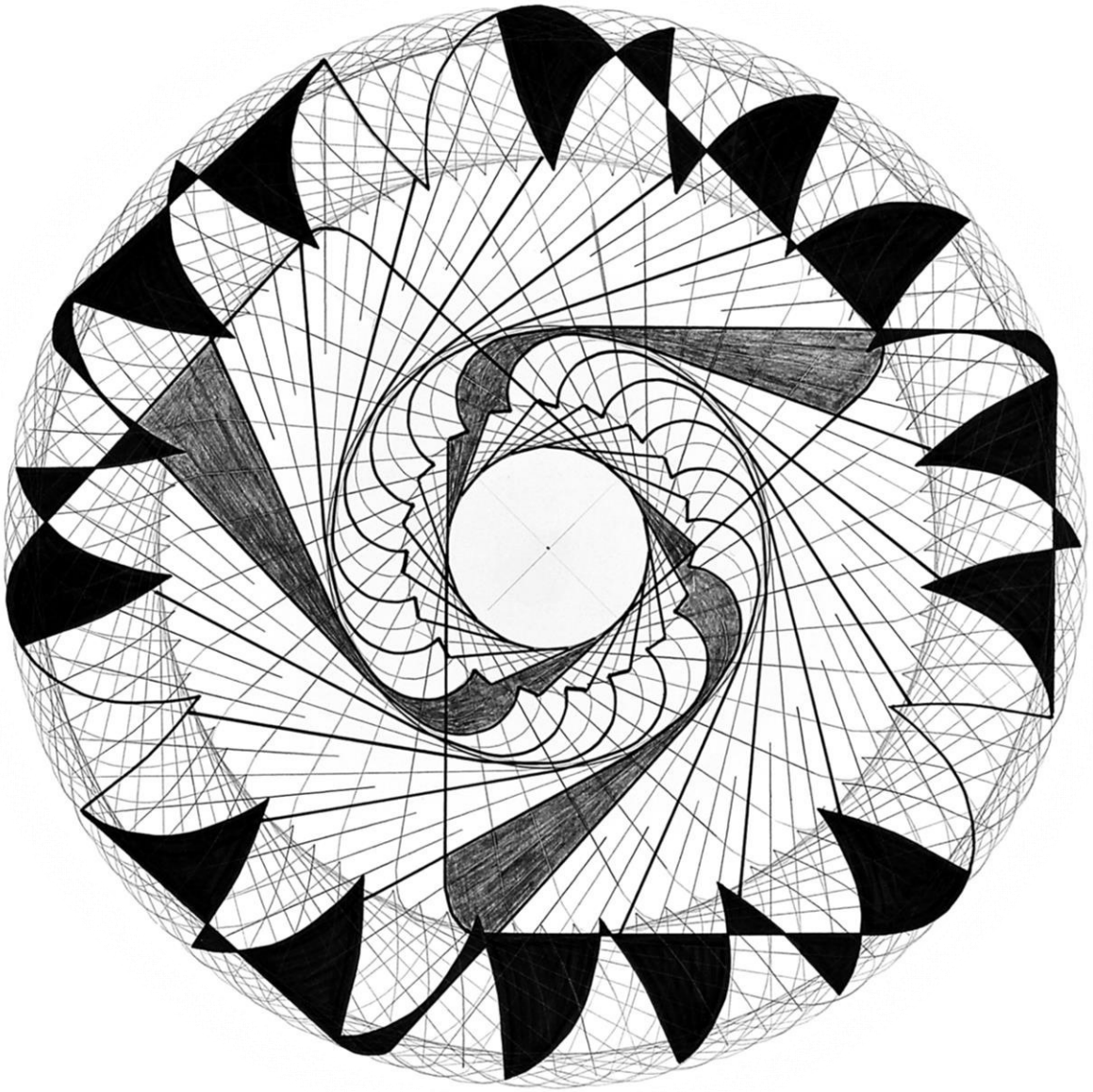
Prélude op.11 Nr.4 e-moll – Lento



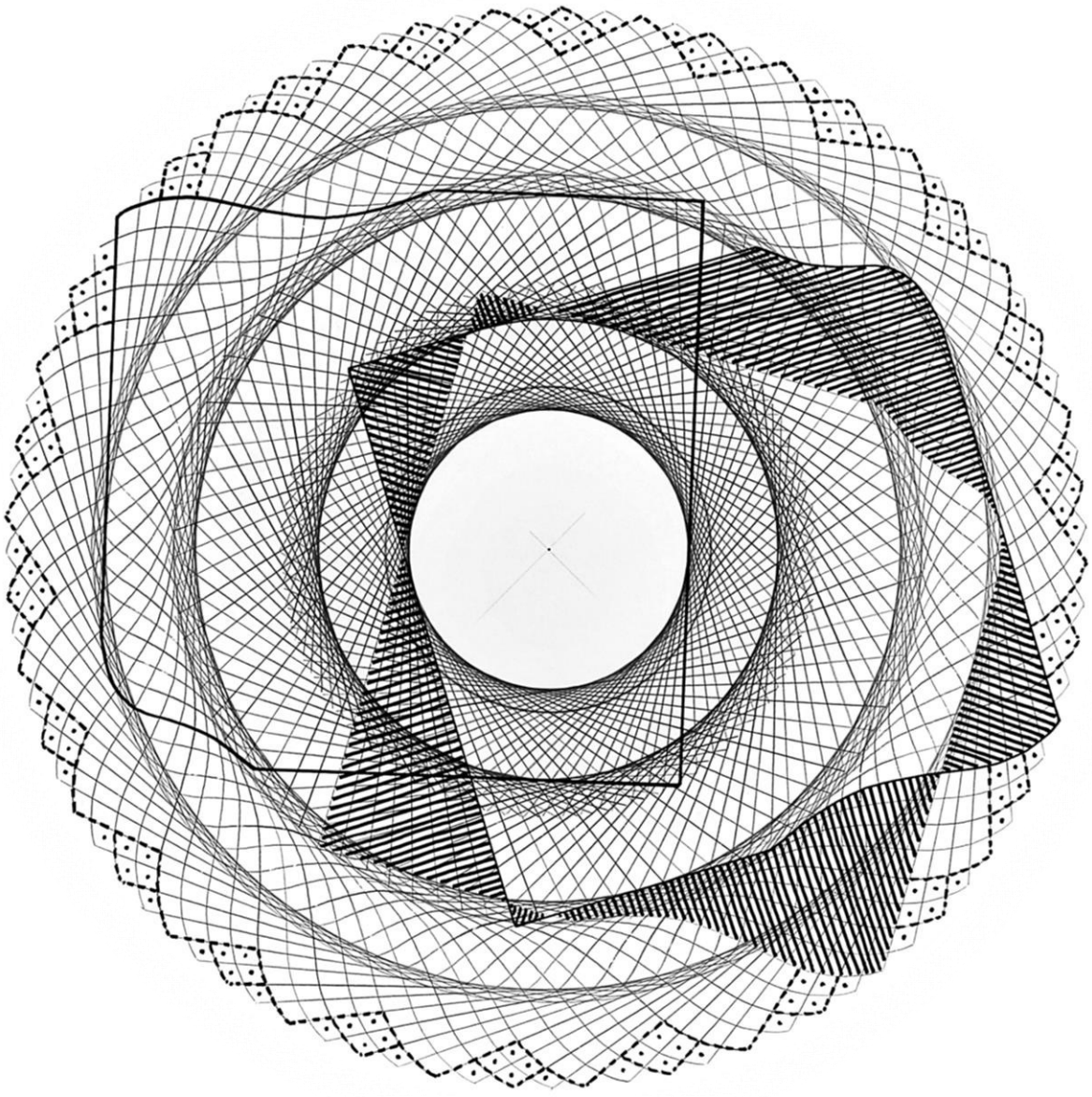
Prélude op.11 Nr.5 D-Dur – Andante cantabile



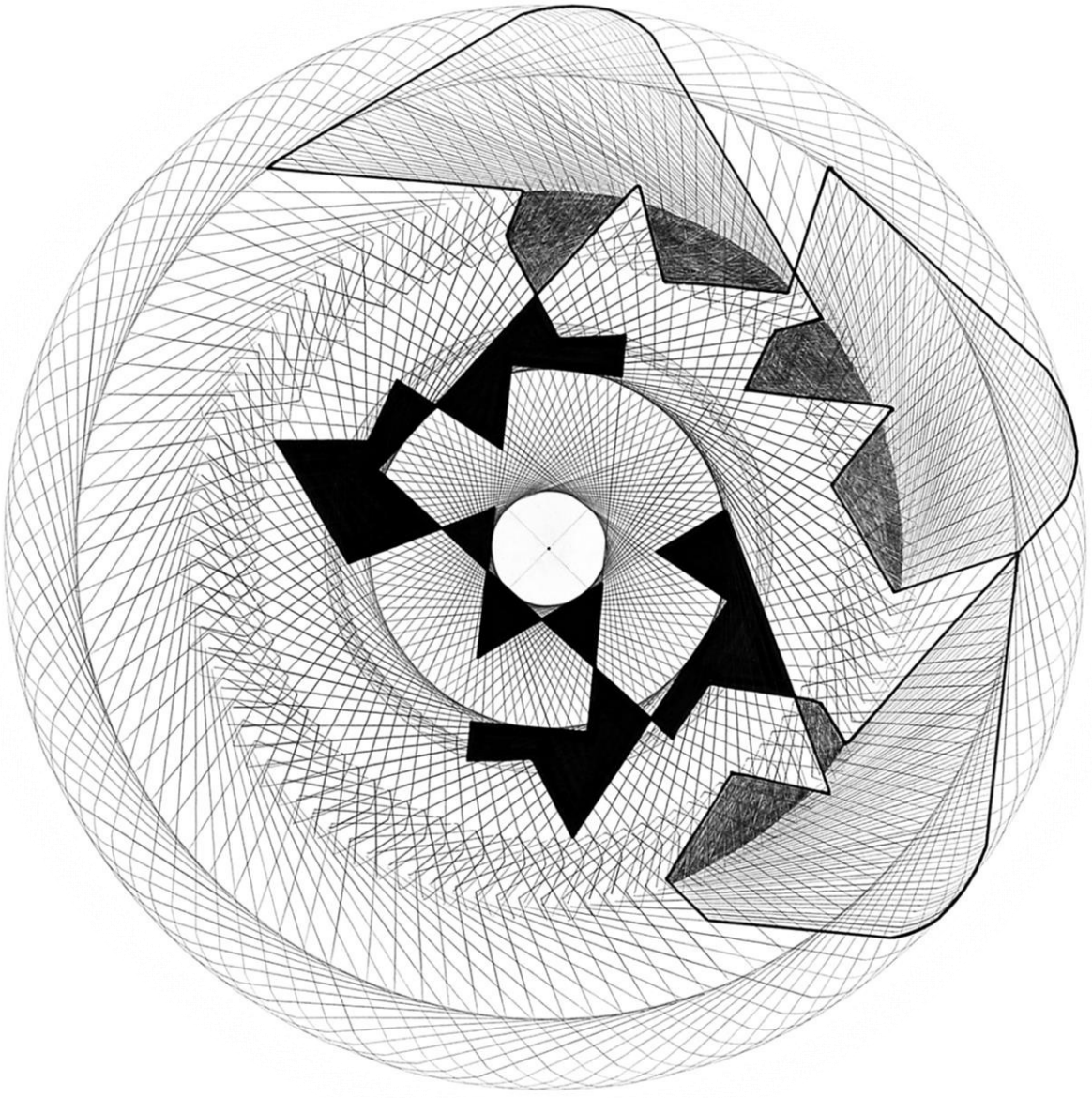
Prélude op.11 Nr.6 h-moll – Allegro



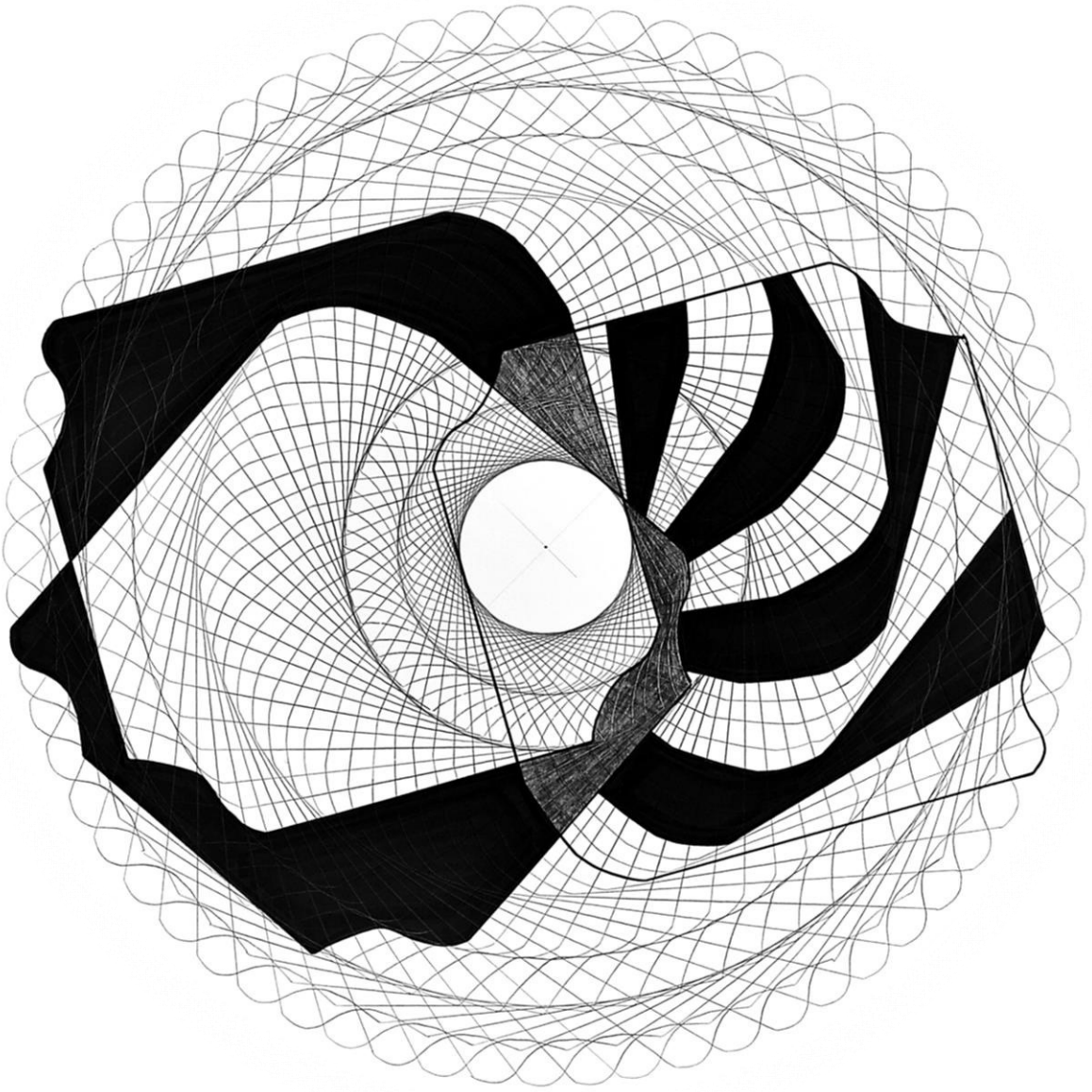
Prélude op.11 Nr.7 A-Dur – Allegro assai



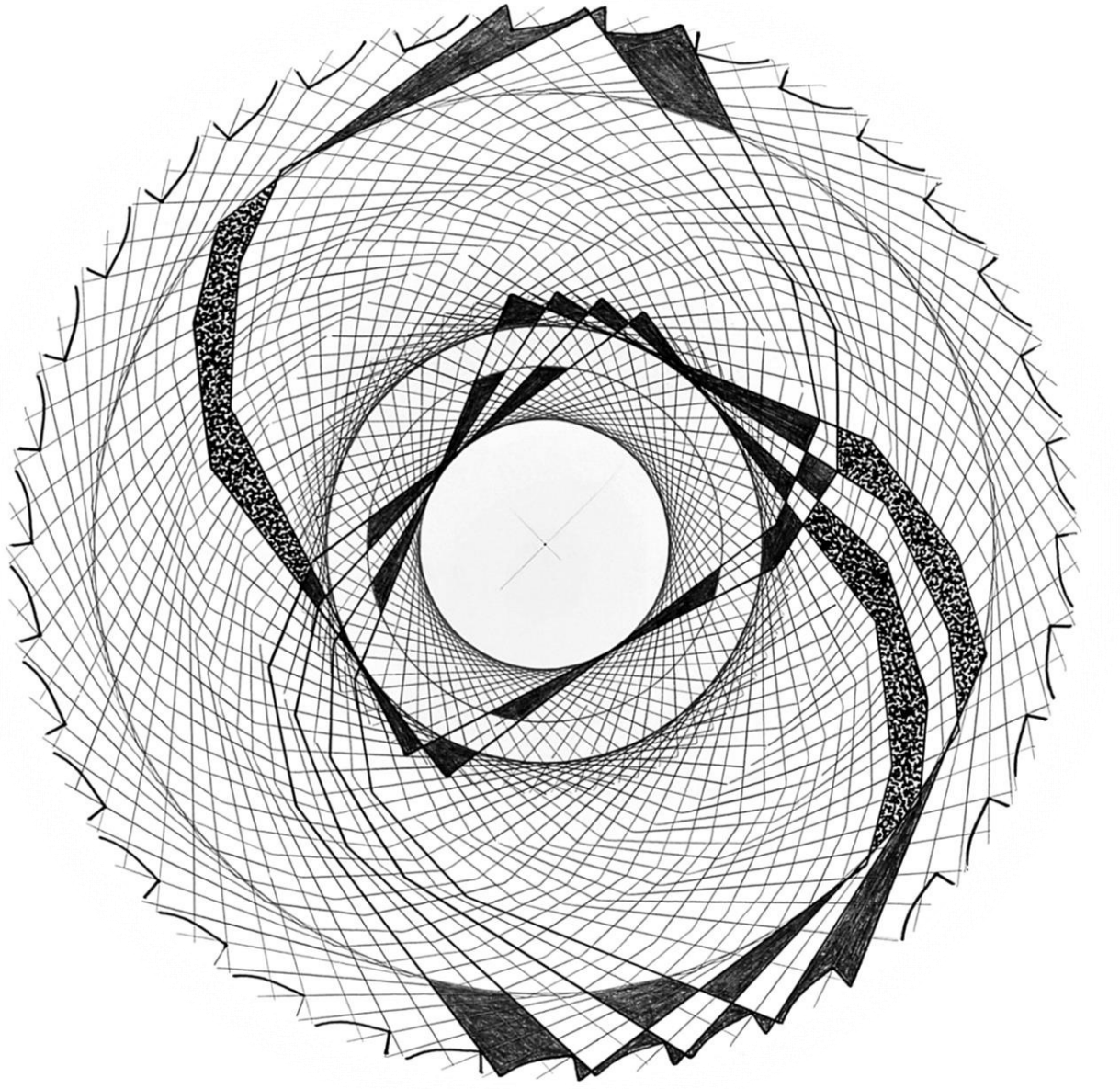
Prélude op.11 Nr.8 fis-moll – Allegro agitato



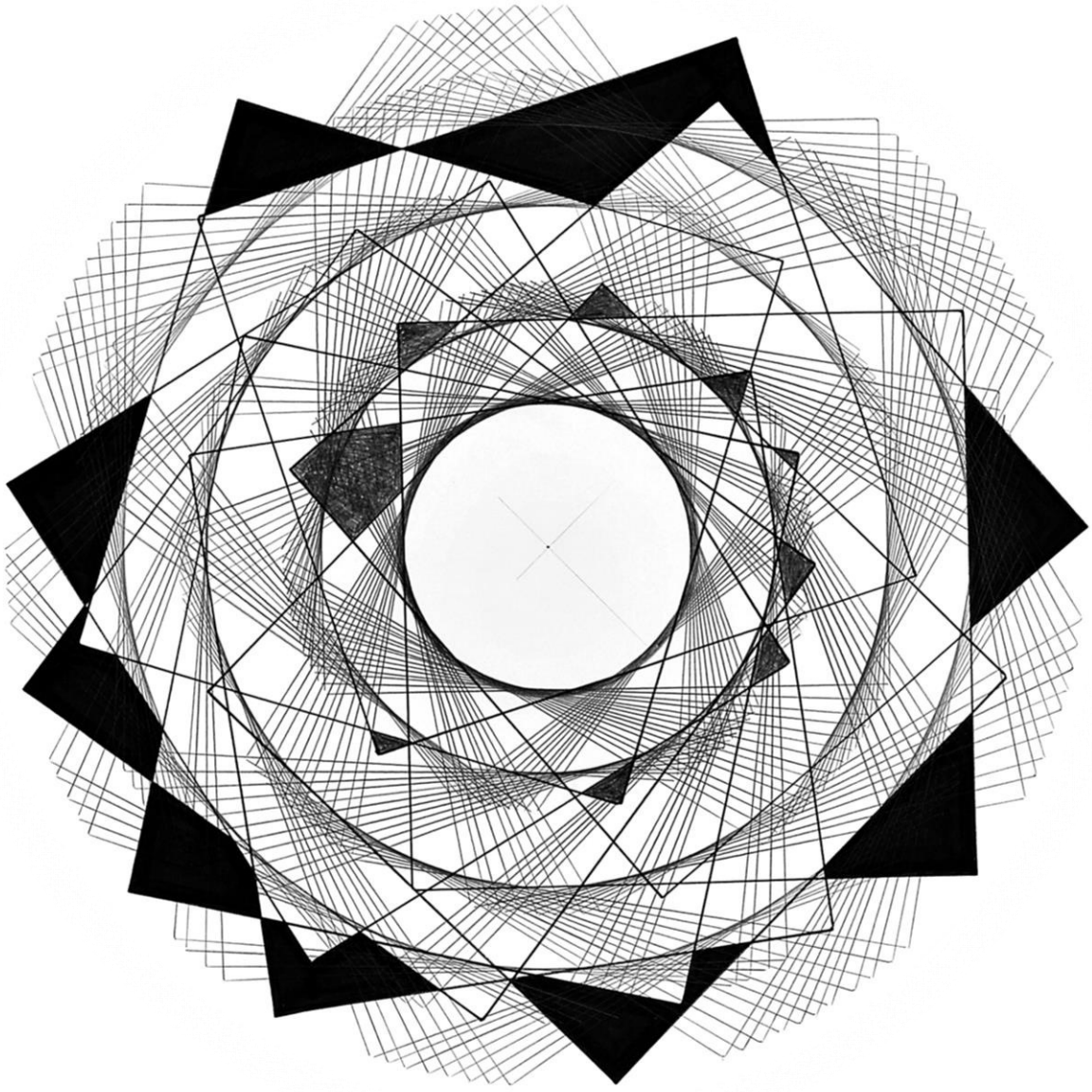
Prélude op.11 Nr.9 E-Dur – Andantino



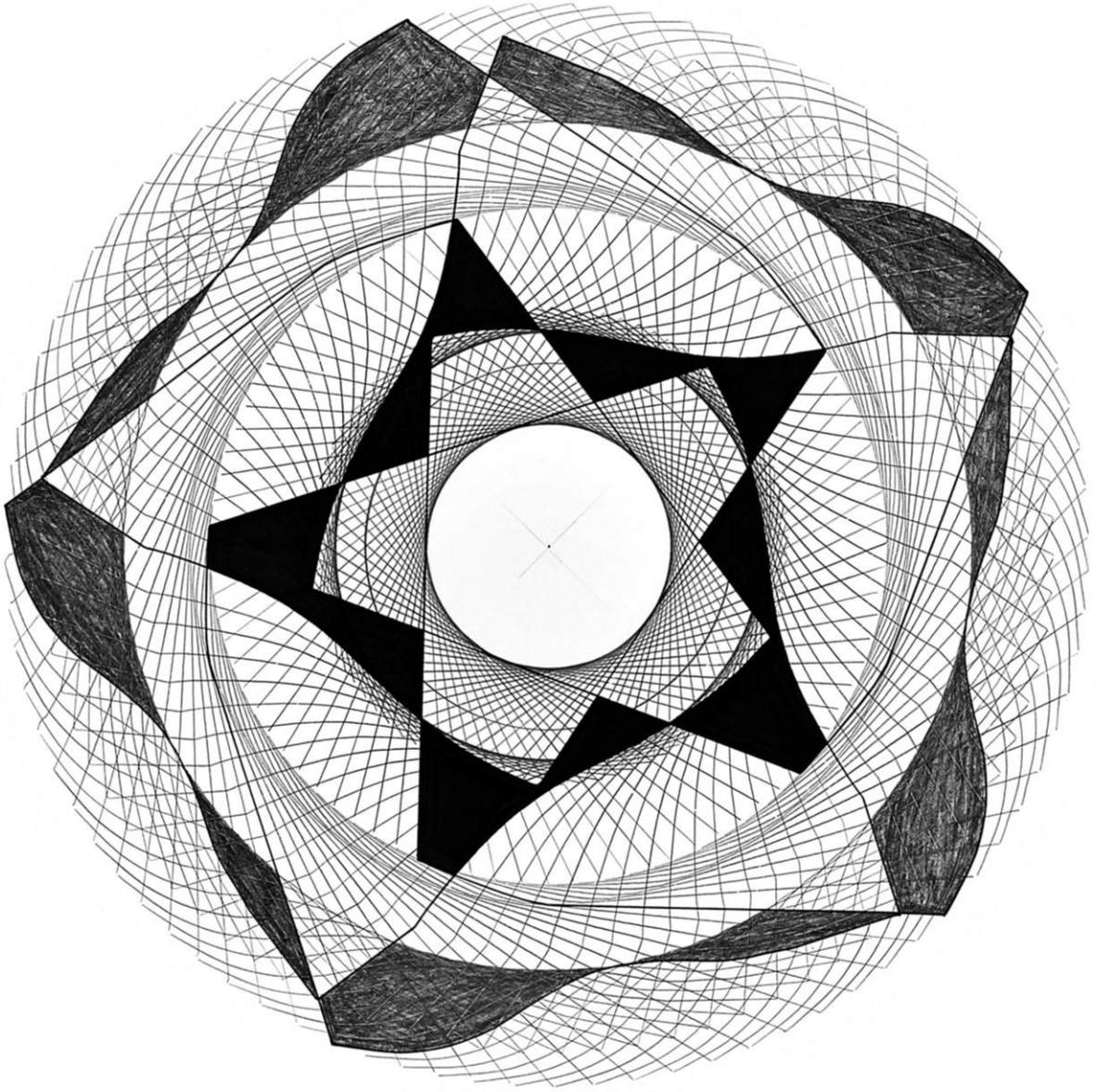
Prélude op.11 Nr.10 cis-moll – Andante



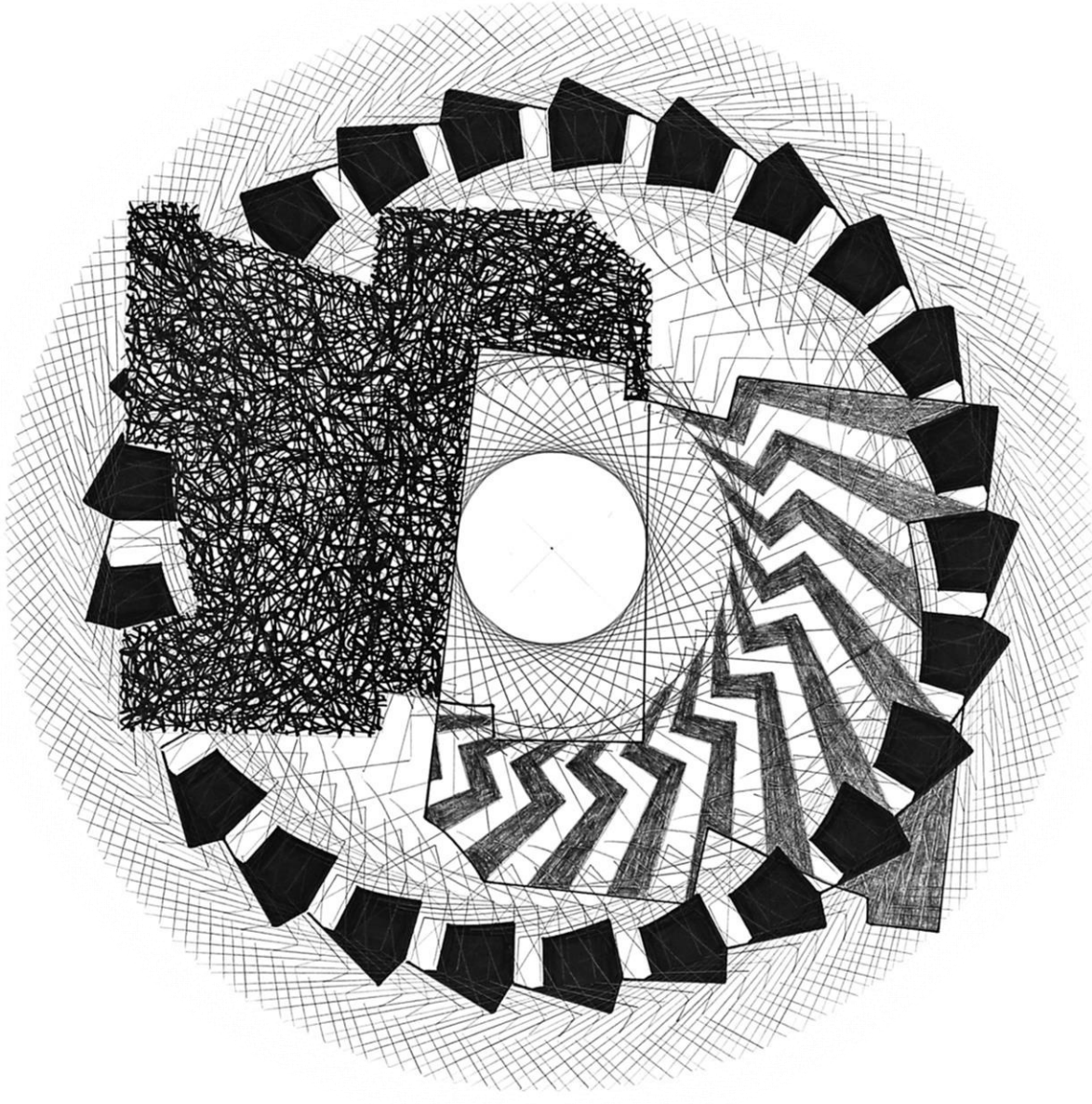
Prélude op.11 Nr.11 H-Dur – Allegro assai



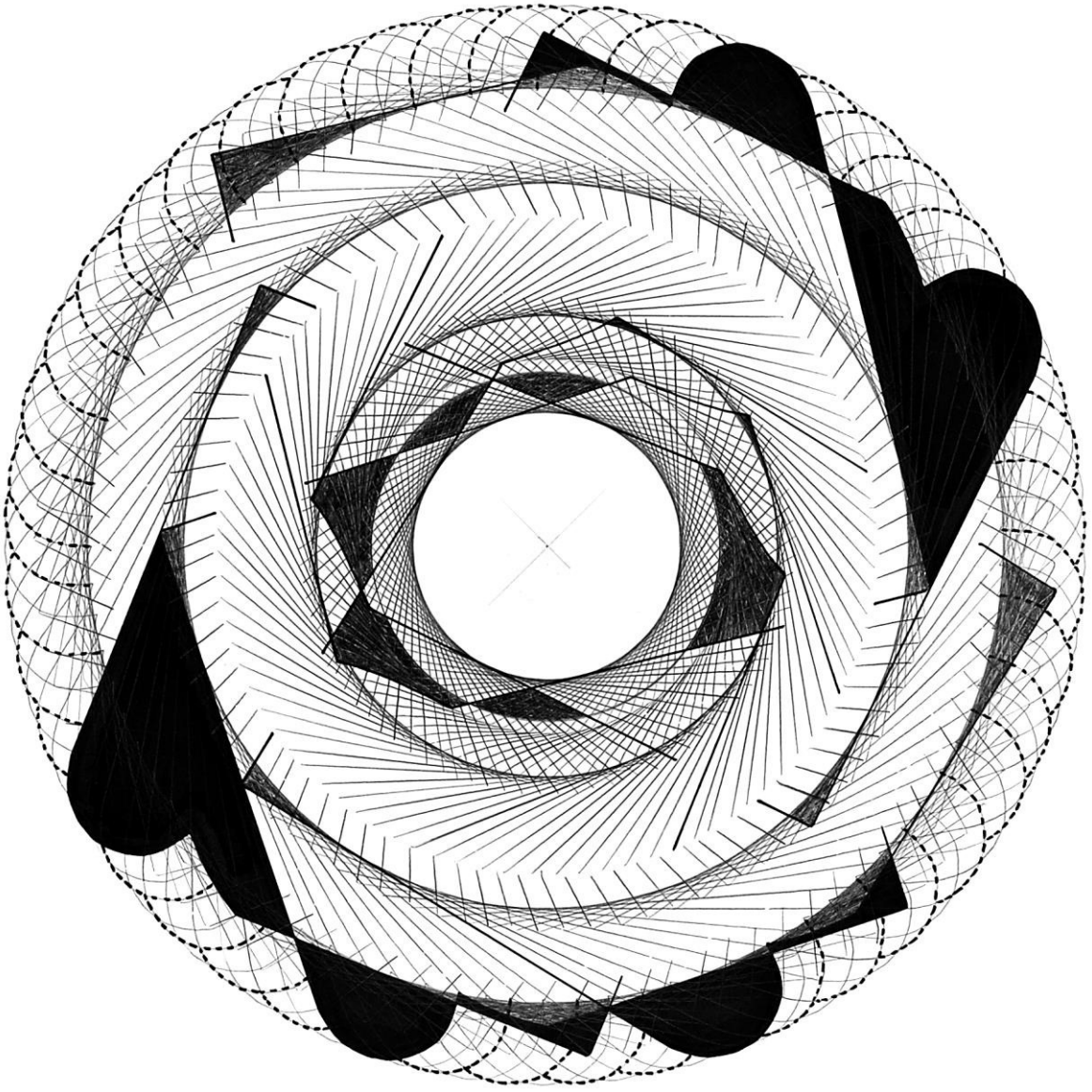
Prélude op.11 Nr.12 gis-moll – Andante



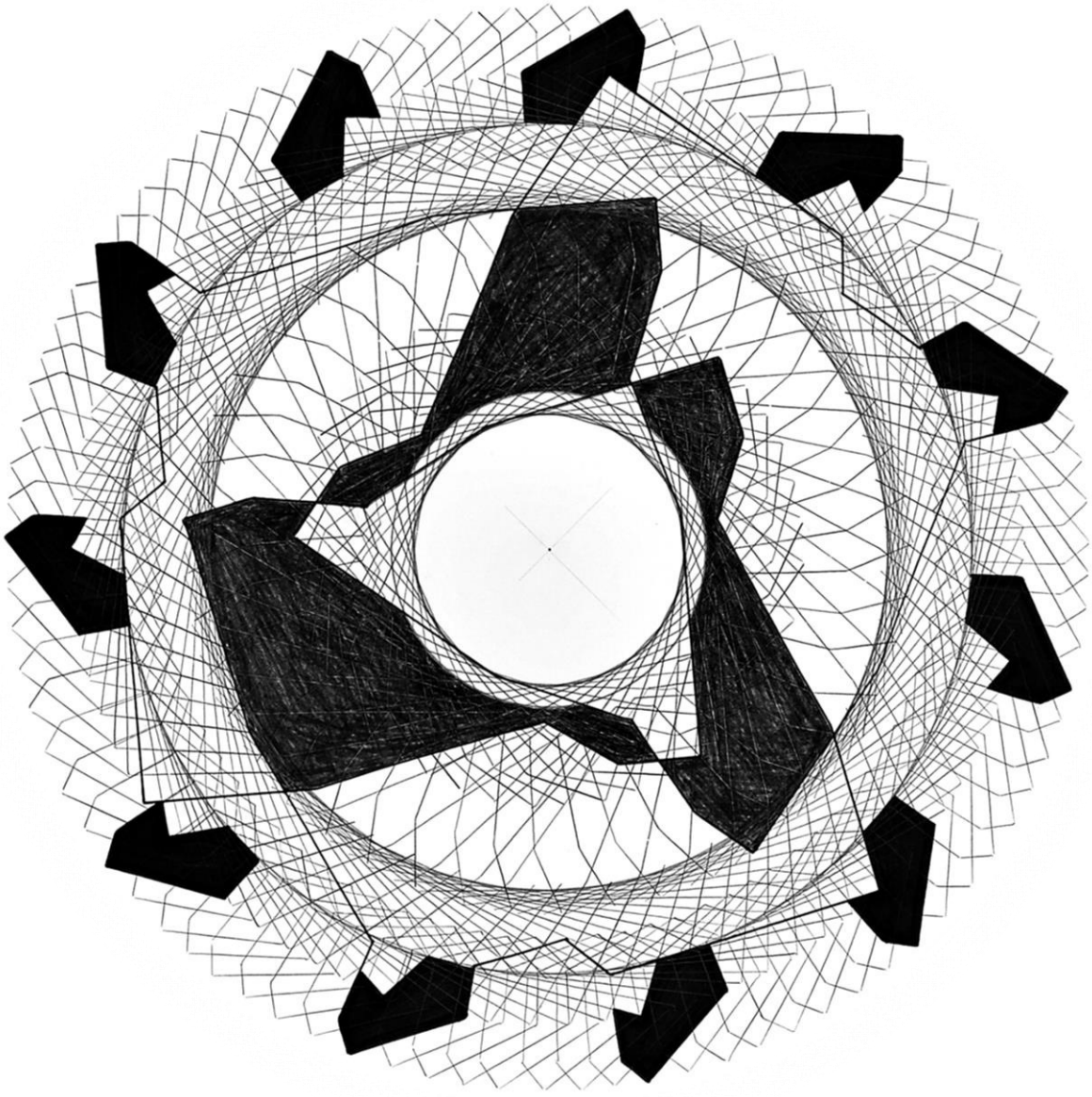
Prélude op.11 Nr.13 Ges-Dur – Lento



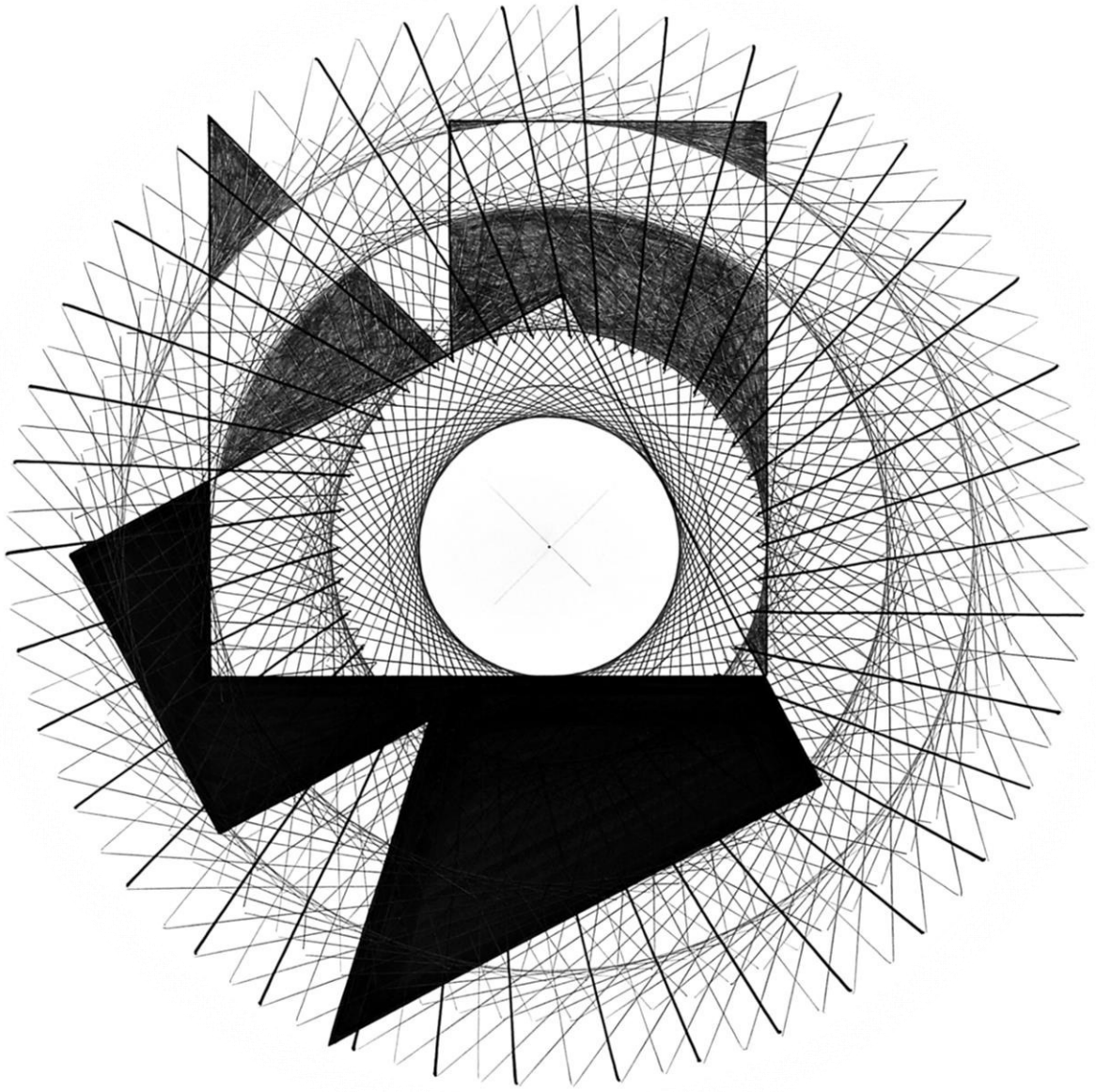
Prélude op.11 Nr.14 es-moll – Presto



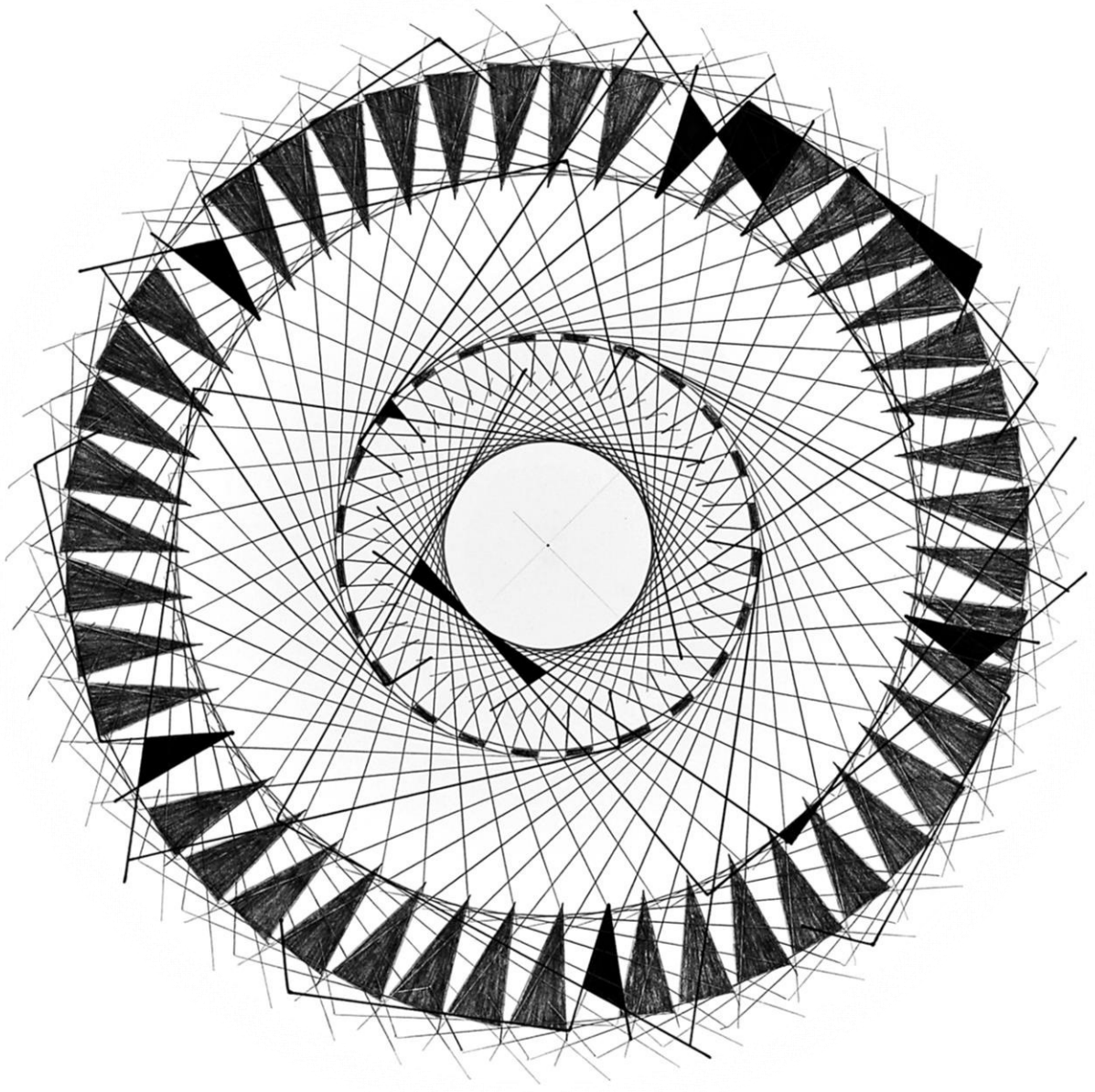
Prélude op.11 Nr.15 Des-Dur – Lento



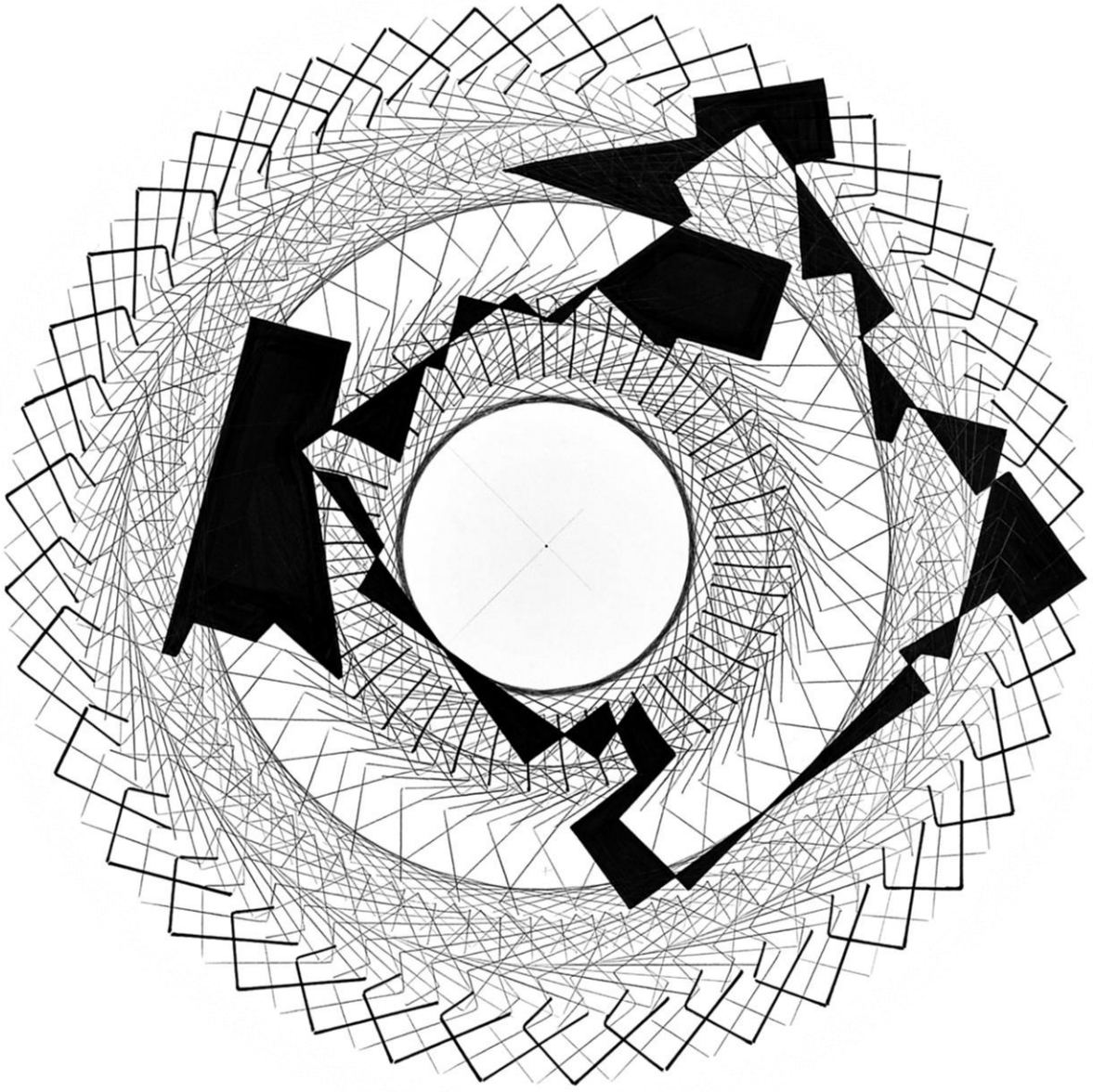
Prélude op.11 Nr.16 b-moll – Misterioso



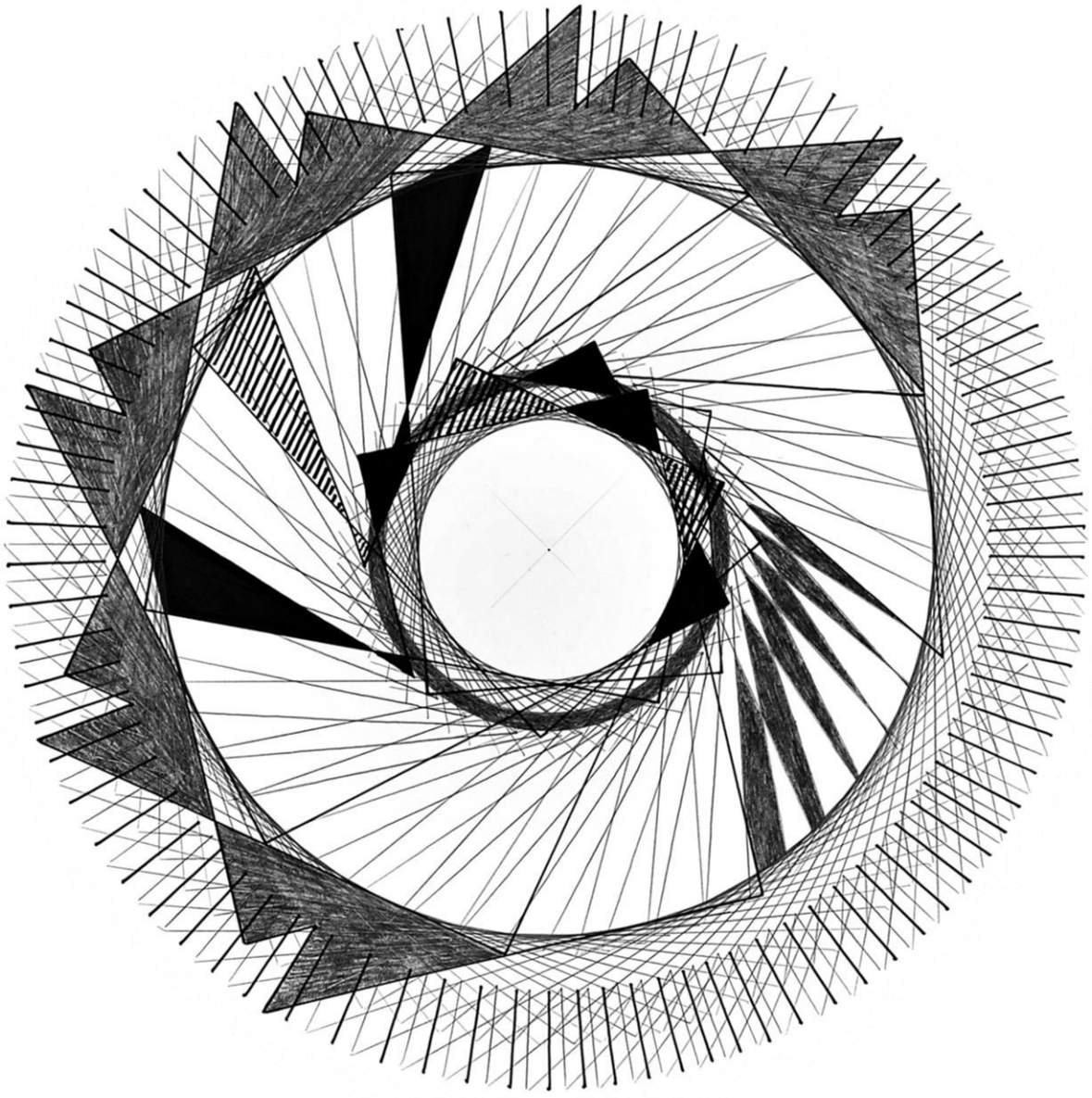
Prélude op.11 Nr.17 As-Dur – Allegretto



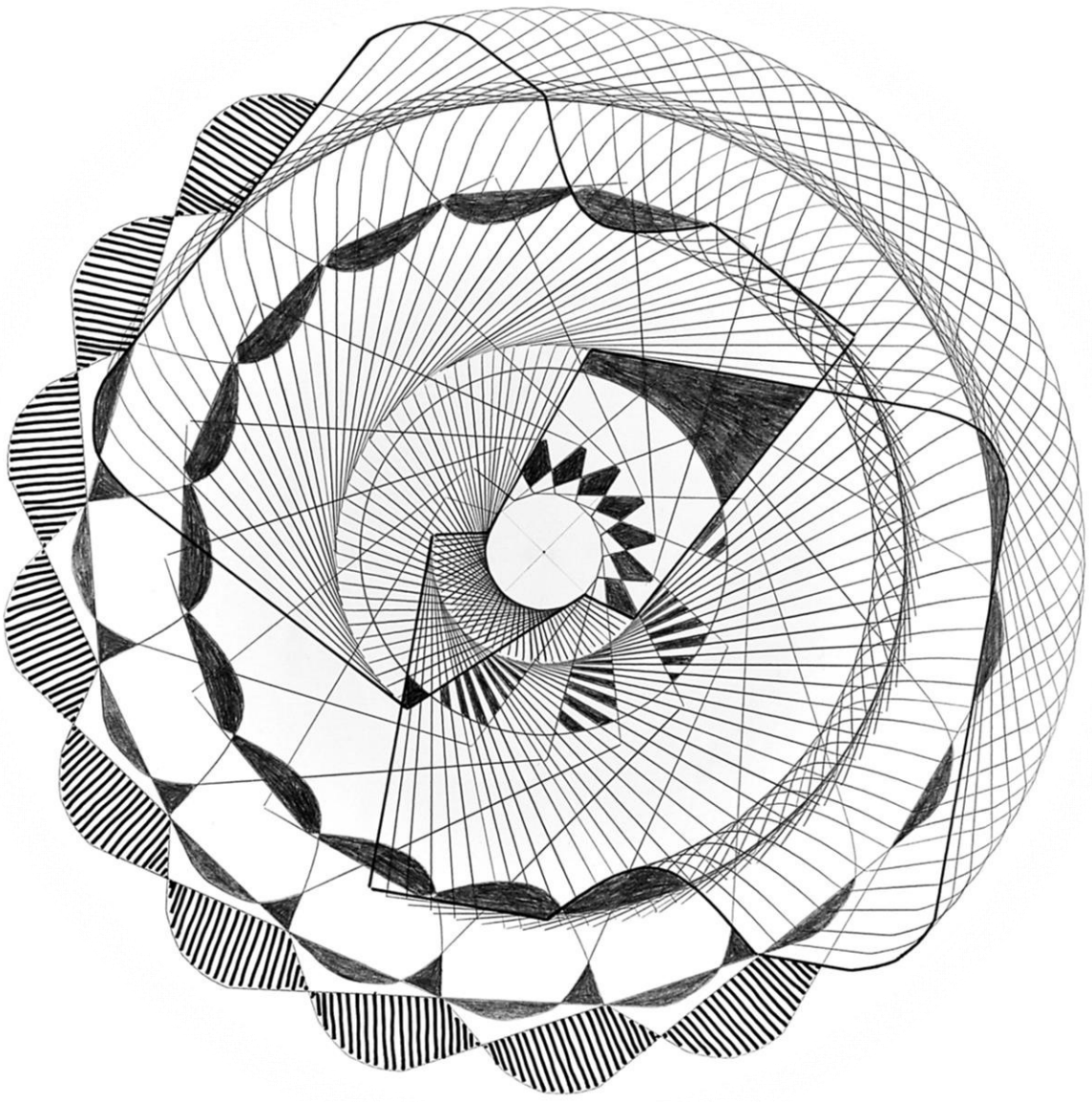
Prélude op.11 Nr.18 f-moll – Allegro agitato



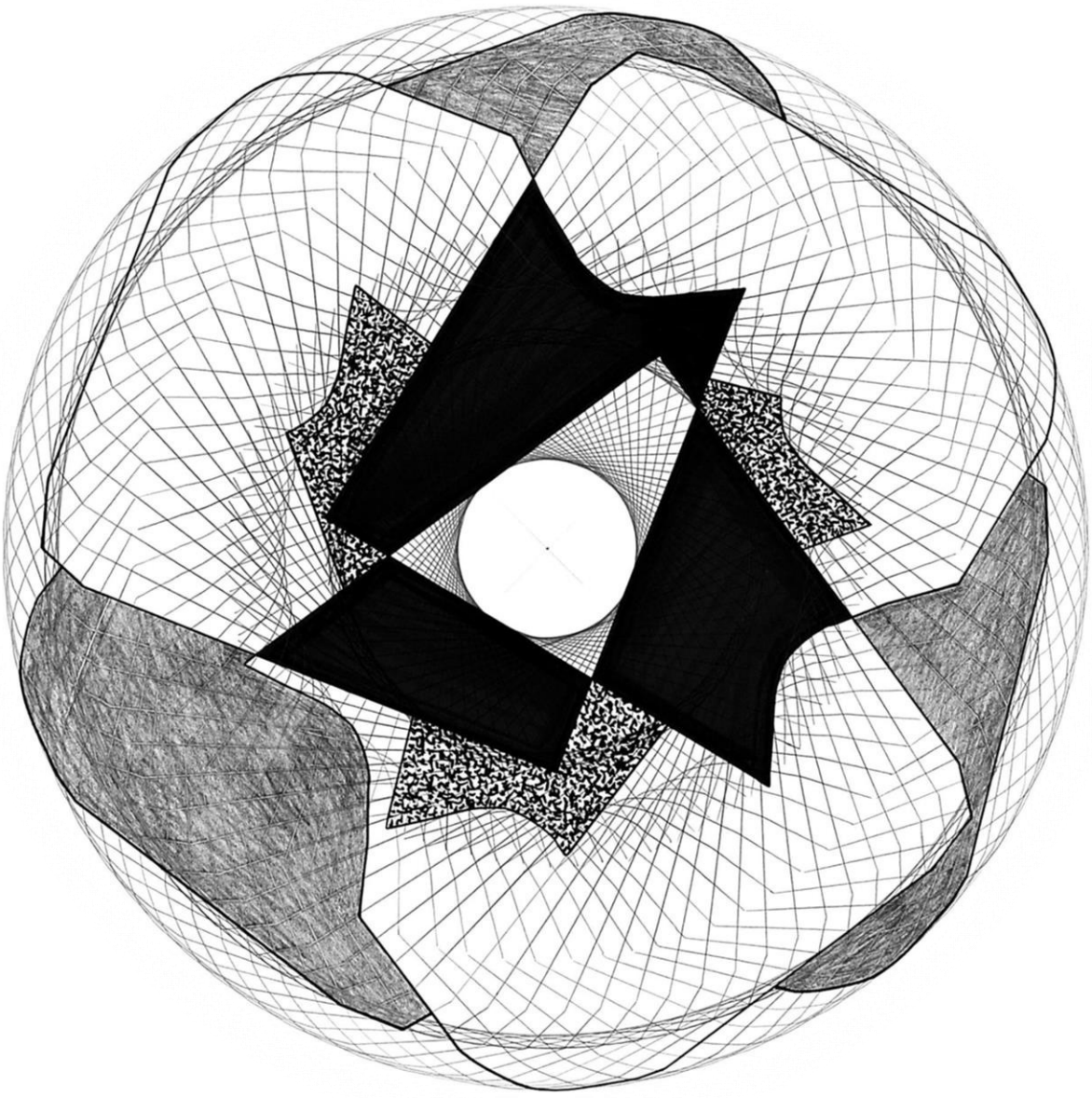
Prélude op.11 Nr.19 Es-Dur – Affetuoso



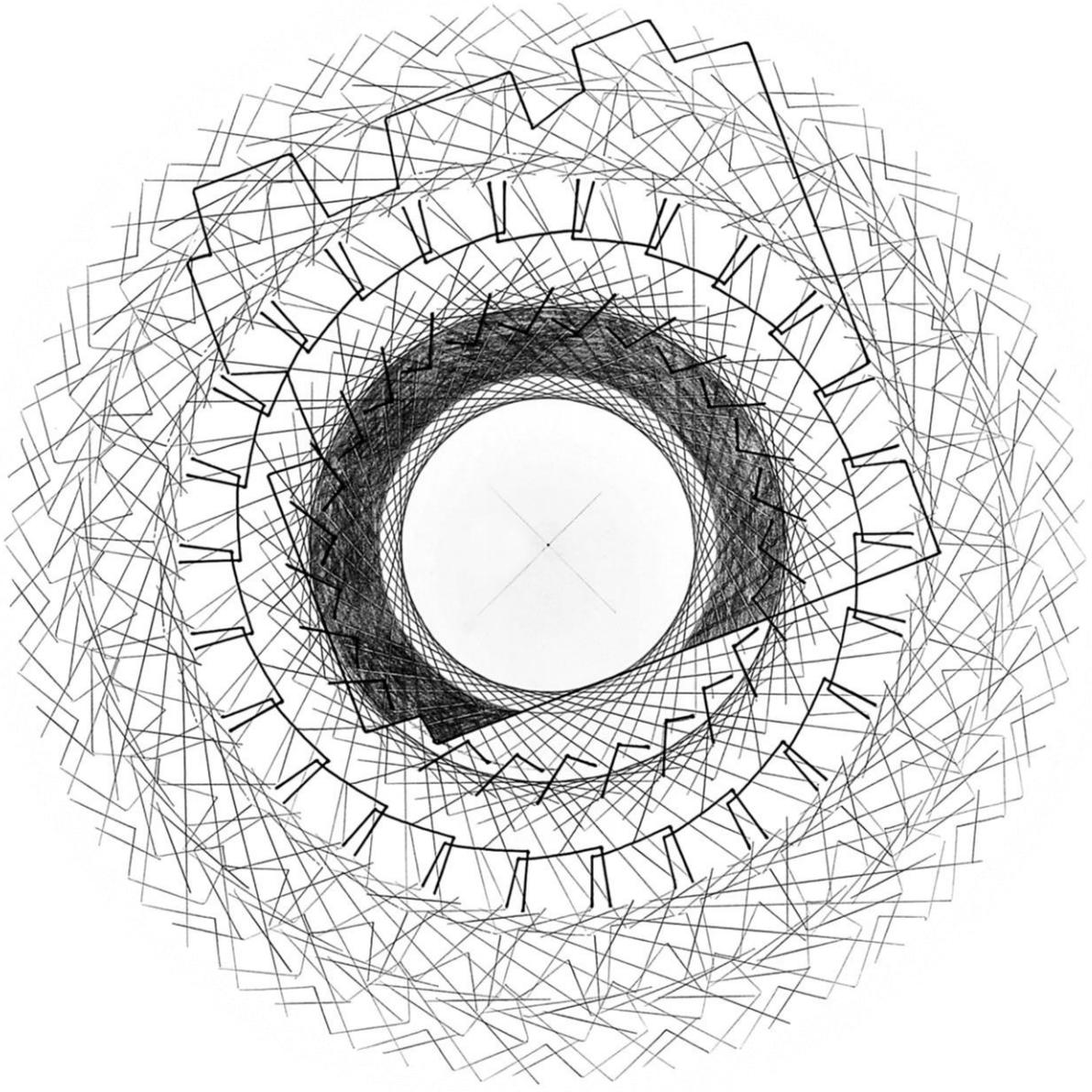
Prélude op.11 Nr.20 c-moll – Appassionato



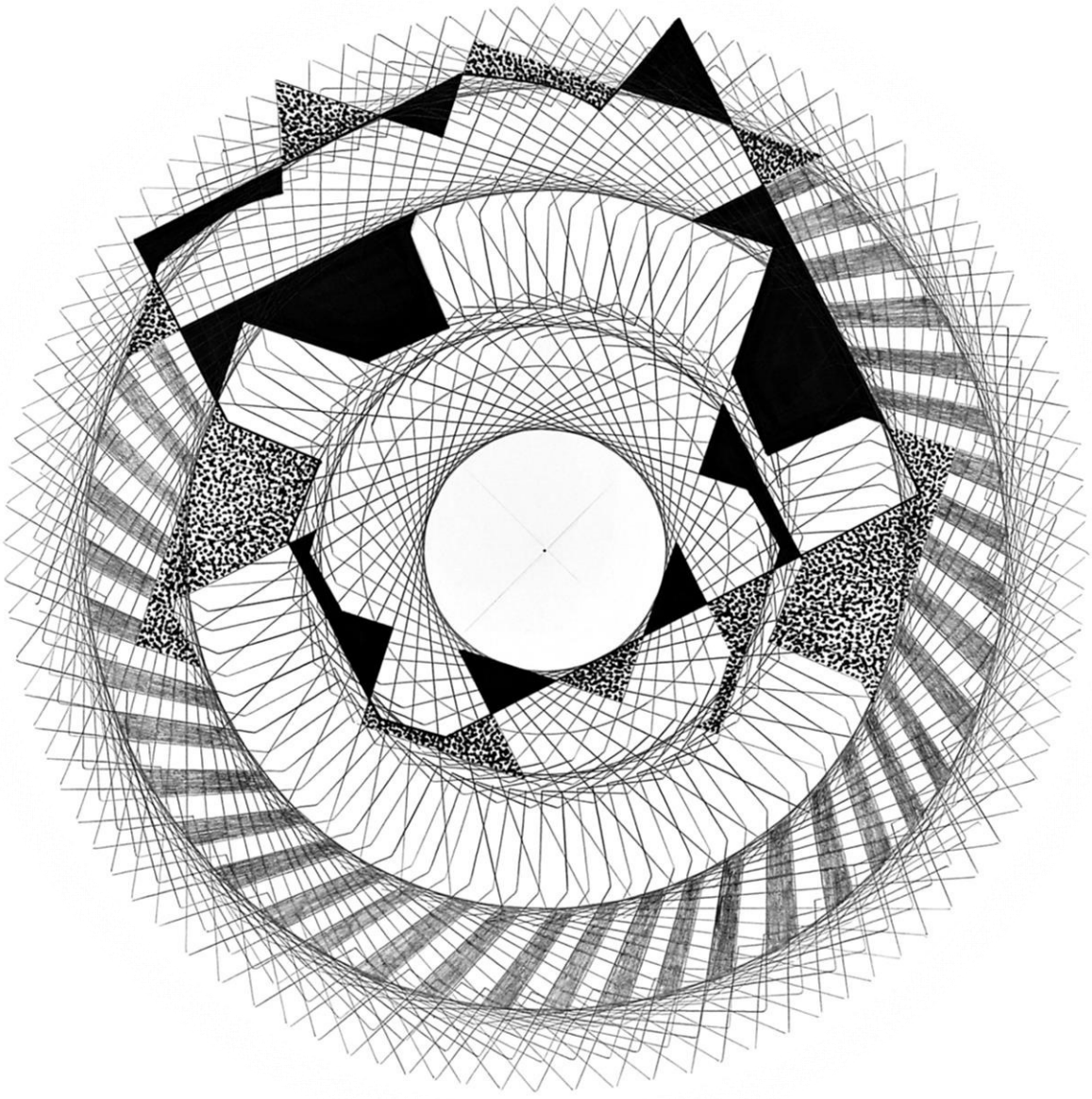
Prélude op.11 Nr.21 B-Dur – Andante



Prélude op.11 Nr.22 g-moll – Lento



Prélude op.11 Nr.23 F-Dur – Vivo



Prélude op.11 Nr.24 d-moll – Presto

[…] nach einigen gescheiterten Versuchen herauszufinden, von welcher Bedeutung die ‚Luce-Stimme' in seiner Partitur ist, lockte ich eines Abends Alexander Nikolajewitsch ins Restaurant ‚Praga' neben den Arbat-Toren und dort, beim Bier und mit der Partitur des *Prométhée*, die zu jener Zeit bereits veröffentlicht wurde, zwang ich ihn, über jeden Takt zu schreiben, welches Licht er sich an welcher Stelle vorstellt […]. Ich begann, über die ‚Lichtsymphonie' zu reden. Vor allem musste ich erfahren, welcher Art Skrjabins Vision, dieses Wahrnehmungsempfinden des Lichts im Ton war, das von der Wissenschaft als ‚Synästhesie' bezeichnet wird.

„Zuerst erschienen mir nicht alle Farben deutlich. Nur einige Tonarten machten einen markanten Eindruck", sagte Alexander Nikolajewitsch. „Dazu gehörte *Fis*: blau, grell und dunkel, intensiv, etwas feierlich und voll; es ist die Farbe des Verstandes. Weiter war *D* für mich klar: golden, sonnig, die Farbe des ‚plein jour', sowie *F*: rote blutige farbe der Hölle. Man musste mit diesen drei anfangen und Schlüsse ziehen. Es gelang mir erst dann dies zu tun, als ich folgenden Syllogismus konstruierte: Farben entsprechen Harmonien und Tonarten. Die Tonart-Verwandschaft bildet sich nach dem Quintenzirkel; am verwandtesten sind die Tonarten im Abstand einer Quinte. Die nächsten Farben sind diejenigen, die im Spektrum nebeneinander stehen. Nun, weiter war alles klar. Die drei Farben, welche ich mir klar vorstellte, wurden zu drei Stützen; die restlichen leitete ich ab. Als ich das getan hatte, sah ich, dass es stimmte, dass es nicht anders sein konnte…".

„Wurde die Luce-Stimme in *Prométhée* etwa entsprechend Ihrer inneren Lichtvision verfasst oder lediglich als Schlussfolgerung des harmonischen Schemas?" fragte ich.

„Nein, in *Prométhée* habe ich sie rein theoretisch zusammengefasst", sagte Alexander Nikolajewitsch offen. „Ich glaube nämlich so sehr daran, dass meine Theorie richtig ist, dass ich keinen Augenblick bezweifelte, dass meine Vision mit dem übereinstimmen würde, was von mir rein theoretisch erfasst wurde". […]

„Nun ja", sagte ich vorsichtig, „die Sache ist, dass verschiedene kleine Nuancen, kleine Einzelheiten und Schattierungen entstehen können, da Sie die Stärke einzelner Lichtbestandteile nicht bezeichnet haben. Aus dieser Sicht wäre es sehr interessant zu erfahren, ob jeder Abschnitt des *Prométhée* von der entsprechenden Lichtvision begleitet wird oder ein Teil des *Prométhée* doch keine Lichtvorstellung bei Ihnen erweckt hat, sondern rein spekulativ abgeleitet worden ist".

„Ganz im Gegenteil", protestierte Alexander Nikolajewitsch, „alles, jede Stelle habe ich mir vorgestellt. Ich kann Ihnen sogar sagen …" – Dies war gerade das, was ich von ihm wollte: ich holte die Partitur heraus.

„Wie bedachtsam von Ihnen!", lächelte Alexander Nikolajewitsch. „wer konnte schon erwarten, dass Sie an die Partitur gedacht hatten, als Sie zum Biertrinken ausgingen".

„Ich habe allerdings bereits früher daran gedacht", sagte ich.

Alexander Nikolajewitsch begann mir zu diktieren, vom ersten Akkord an: Er beschrieb das Licht in seiner Intensität und Farbe. Zuerst beschrieb er es etwas abstrakt, und ich schrieb es mit Bleistift in die Partitur. Dann anscheinend entflammte seine Phantasie: er begann sich viel künstlicher, bildhafter, sogar spannender auszudrücken; in seinem Gerede tauchten nicht nur Farben, sondern *‚Lichtgestalten', ‚Blitze', ‚Strahlen', ‚Nebel', ‚Wolken'* auf. Weiter – und dies geschah ziemlich bald – nahm er meinen Bleistift und begann, von der Sache begeistert, in steigender Aufregung, selbst zu schreiben. Die ganze riesige Partitur wurde mit seiner vertikalen charakteristischen Handschrift bedeckt: sie schilderte die Lichtsymphonie.

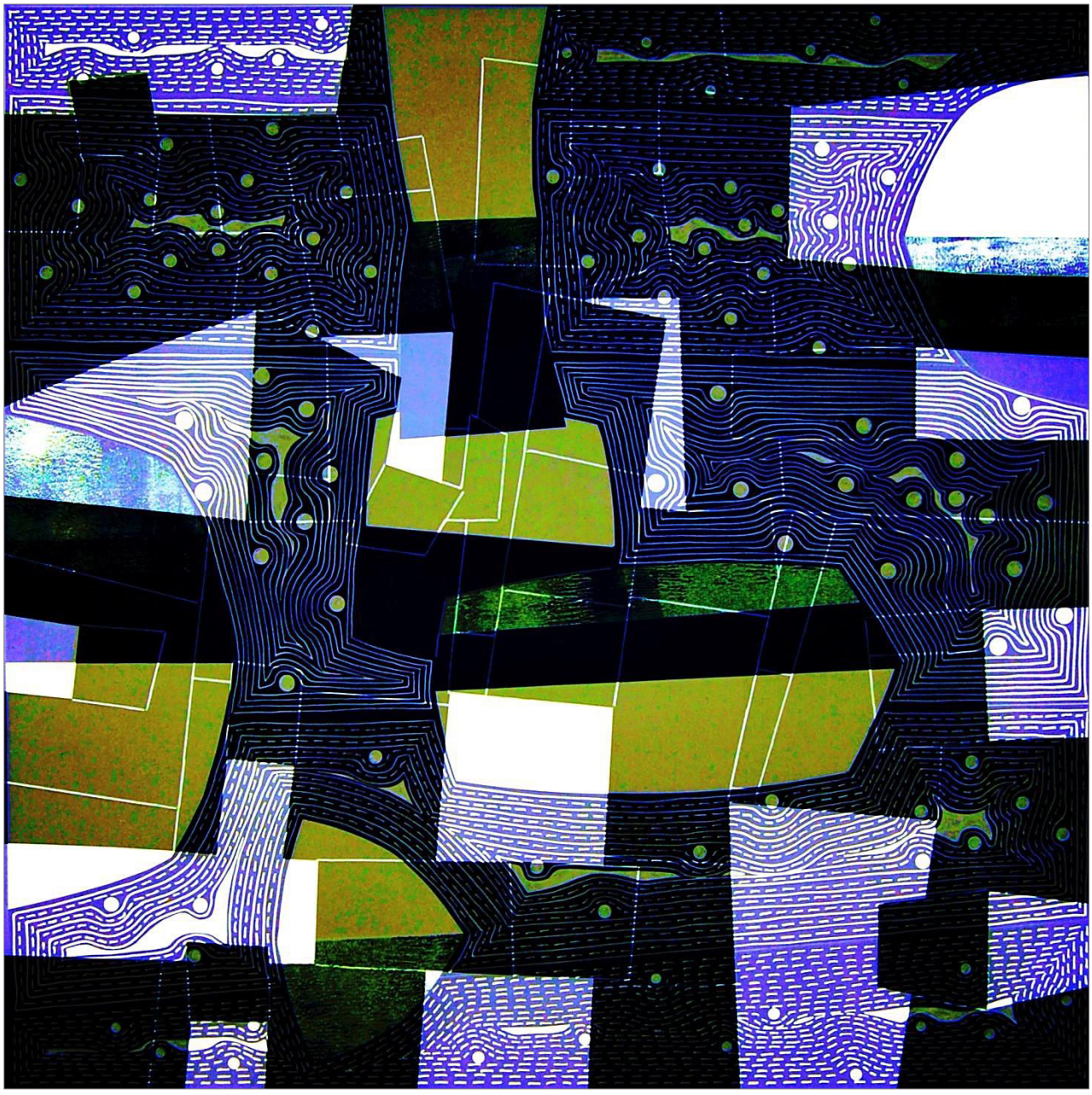
Erinnerungen nach Leonid Sabanejew, Musikkritiker, 1881-1968

Eine empfehlenswerte Aufnahme: NHK-Symphony Orchestra,Tokyo
mit Peter Jablonski, Klavier und Vladimir Ashkenazy als Dirigenten

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin

Prométhée (Le Poème du feu) op.60

1909/10



Prométhée (Le Poème du feu)

Bild 1 – Urgrund
Blau / Grün

Prométhée (Le Poème du feu)

Bild 2 – Geistiges im Schöpferischen
Blau

Prométhée (Le Poème du feu)

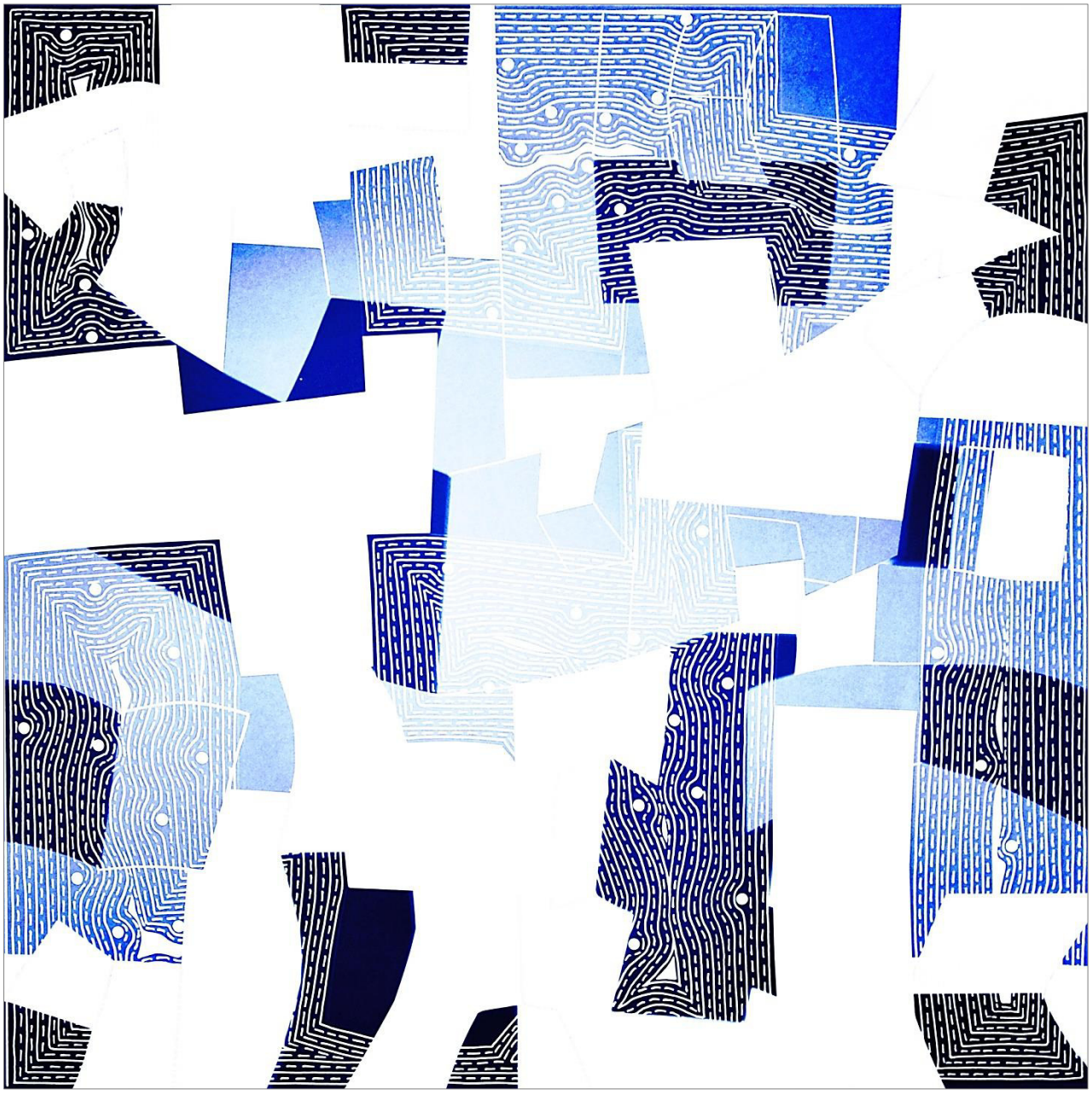
Bild 3 – Entfaltung
Rot / Violett

Prométhée (Le Poème du feu)

Bild 4 – Überirdisch ins Licht
Gelb / Grün

Prométhée (Le Poème du feu)

Bild 5 – Absturz in die Finsternis
Violett



Prométhée (Le Poème du feu)

Bild 6 – Erleuchtung in umfassender Auflösung
Blau / Weiss

Zwei Welten, zwei Menschen, zwei Wege, eine Vision

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin starb 1915 in Moskau, wo er auch geboren worden war. Gerade erst 45 Jahre alt erlag einer Blutvergiftung. Ich habe mich schon oft gefragt, ist dieser Lebensverlauf und auch der vieler anderer Musiker, Künstler, Literaten u.a., Zufall, einfach ein unerklärliches Schicksal, oder steht genau diese jeweilige Lebensspanne zum entsprechenden Werk in einem logischen Verhältnis? Skrjabin schloss sein über die Musik hinaus gehendes Werk, nach einem stetigen Innovationsprozess des musikalischen Ausdrucks und der zugehörigen geistigen Entfaltung mit den *Cinq Préludes op.74* ab. Er war im Grunde am Ende seiner Entwicklungsmöglichkeit angekommen, was allerdings nicht heißt, er hätte keine Ideen mehr zu weiteren Werken gehabt. Im Gegenteil, er hätte noch viele Kompositionen schreiben können, hier und da mit überraschenden Wendungen und mit Fortschreiten der Technik auch intensiveren Lichteffekten (wie er es sich immer gewünscht hatte), aber hätte er wirklich mehr neue Inhalte zu seiner Arbeits- und Lebensphilosophie bringen können? Das, was er an Vorstellungen entwickelt hatte, schloss er mit seinem op.74 zu einem vollkommen in sich schlüssigen Gesamtwerk ab und somit ist sein vergleichsweise kurzes Leben, aus musikalisch-künstlerischer Sicht, ein erfülltes Leben.
Genau so scheinen mir auch die „Werkaufträge", die aus höherer Dimension an Musiker und Künstler „vergeben" werden, an die dazu zur Verfügung gestellte Lebenszeit gekoppelt zu sein. Es ist gleichsam ein Verbrennen im kreativen Prozess. Augustinus hat einmal gesagt: „Unruhig ist mein Herz, bis es ruht in Dir." Der deutsche Bildhauer Joseph Beuys, „operierte" wie Skrjabin an den Grenzen des Erkennens und Schaffens. Er starb 1986 im Alter von 65 Jahren. Zu früh, möchte man sagen; doch ich denke, dies ist der Weg eines jeden wahrhaft zur Musik und Kunst Berufenen.

Die Illustrationen in diesem Buch sind aufgrund meiner ganz besonderen Empfänglichkeit für die Musik Skrjabins zusammengestellt worden. Die *Etüden op.8* und die *Préludes op.11* waren für mich die Schlüssel zum Werk Skrjabins (und sie sind natürlich auch wichtige Pfeiler im Gesamtwerk von Skrjabin). Die *Fantasie op.28* ist einfach ein heißgeliebtes Stück von mir und gehört zu den Kompositionen, die ich, neben Chopins *Nocturne op.48 Nr.1,* auf eine einsame Insel mitnehmen würde. Der *Prométhée op.60* war für mich wegweisend und Inspiration bei meinen eigenen gesamtkunstwerklichen Ideen, besonders zwischen 1978 – 1981. Die *Etüde op.2 Nr.1* liebe ich in ihrer ernsten und aber auch zugleich poetischen Ausstrahlung des damals erst Vierzehnjährigen. Und dann, dreißig Jahre später, das *Prélude Nr.4 aus der Préludesammlung op.74*, gleichfalls diese Ernsthaftigkeit, aber diesmal gepaart mit einer Poetik, die aus dem Irdischen aufgestiegen ist.
Nun bin ich bei den Illustrationen zu diesen Werken aber ganz anders vorgegangen, als bei den Chopin-Illustrationen, die ja bereits vor 50 Jahren am Anfang meines Bild-Musik-Interesses standen: damals hörte ich mir die Werke genau und oftmals an und ließ im Kopf dann jeweils die Bilder entstehen, die ich dann zeichnete. Bei den Skrjabin-Illustrationen habe ich die den Musikstücken zugeordneten Bilder aus einem großen Vorrat meiner Bildwerke ausgesucht (aus den Sammlungen *Der Schwarze Planet, Nullpunkt, Wandlungen*). Wichtig zu wissen ist allerdings, dass ich bei der Erstellung der Bilder sehr oft Musik von Skrjabin hörte und das ich die hier getroffene Bildauswahl dann wieder sorgfältig mit parallelem Hören der hier illustrierten Musikstücke vornahm.

Zur Musik von Skrjabin habe ich erst etwas später gefunden. Wie bereits erwähnt, war Frédéric Chopin mein Wegbereiter in die musikalische Welt, so, wie er es auch für Skrjabin war. Beethoven, Schubert, Brahms und Schumann lernte ich dann bald kennen und schätzen; auf der anderen Seite aber auch Bach und sein Umfeld, Händel und Vivaldi, eben was damals für einen kurz vor Schulabschluss stehenden Schüler so erreichbar war. Ein Keim zur russischen Kultur wurde aber

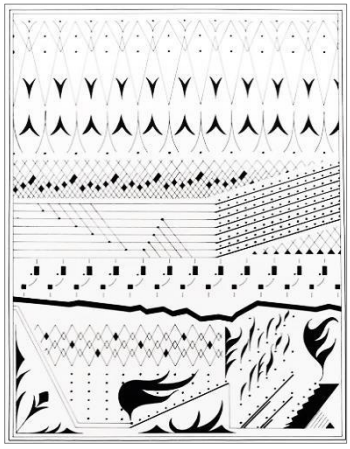
Aksenti Iwanowitsch in „Aufzeichnungen eines Irren“ von Gogol, Illustration 1973

trotzdem schon zu dieser Zeit angelegt, in meiner Liebe zur Literatur von Tolstoi, Tschechow, Turgenjew und Gogol, dessen Erzählungen mich derart berührten, dass es mich erstmals zu Illustrationen drängte. Und dann waren da noch die Werke Dostojewskis, deren Intensität mich ganz in die russische Welt zogen. Doch das war eben in den letzten Schuljahren eine noch wie selbstständig laufende Nebenlinie in meiner Entwicklung. Erst als ich mich mit dem Bauhaus, Klee, Kandinsky, Marc zu beschäftigen begann, lernte ich in einem Textbeitrag von Leonid Sabanejew im *Der blaue Reiter,* Skrjabin und sein Projekt *Prométhée* kennen, welches natürlich Wasser über meine gesamtkünst-lerische „Mühle“ schüttete. Ausführlichere Beschäftigung, Interesse und das Hineingezogenwerden in Skrjabins Musik und Vorstellungs-welt geschah aber erst wieder Jahre später, ab Mitte der 1990er Jahre, als der Kauf und die Finanzierung von CD’s eine leichtere Verfügbarkeit der Musik ermöglichte. Seitdem klingt Skrjabins Musik in meinen Ohren und hat – vielleicht ist es bedauerlich – Komponisten wie Mozart, Beethoven, Wagner abgelöst. Dafür aber entstand in meinem Herzen und im CD-Regal ein immer größerer Platz für die russische Musik: Rachmaninov, Tschaikowski, Mussourski, Glasunow, Medtner, Cui, Prokofiev, Schostakovitsch, Grechaninov, Balakirev und viele mehr.

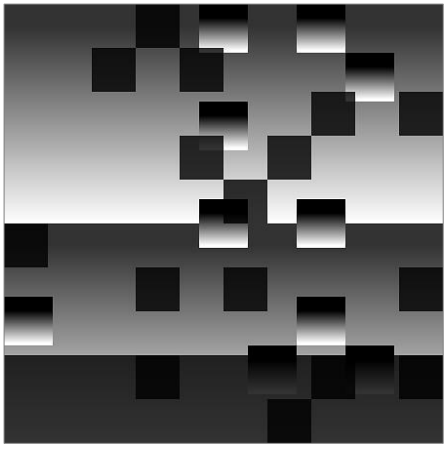
Soviel zu einigen Zusammenhängen aus meinem eigenen Lebenslauf, an denen Verbindungen zwischen meinen sich herausbildenden Interessen und dem Angebot, welches sich in meinem Umfeld auftat, erkennbar werden. Immerhin mussten sich meine Neigungen immer auch praktisch bewähren. Dabei liefen die Gedanken und Ideen meist der Erprobung im Material voraus. Es war ein Flug aus der rein manuellen Bastelei der Jungendzeit, ins naturwissenschaftliche Experimentieren der Schulzeit, begleitet von russischer Literatur, ins künstlerisch-musiklische Universum. So stellte sich für mich immer mehr, wie es auch bei Skrjabin war, die ganzheitliche Vision als Lebensaufgabe.

Am Anfang meiner Arbeit als Künstler habe ich die Überschrift *Musik im Bild?* als Frage formuliert. Dies geschah natürlich im Rückblick, aus einer späteren Perspektive, nachdem bereits einige Werketappen absolviert waren und ich mir meiner Aufgabe zunehmend bewusster geworden war. Zunächst musste ich aber die bildnerischen Gestaltungsmittel erkunden und mit ihnen vertraut werden. Dabei wurde vor allem und von Anfang an eine temperamentbestimmte, systematische Vorgehensweise deutlich. Die anfängliche Frage *Musik im Bild?* die durchaus als ständiger Impuls antreibend alle Ideen begleitete, wandelte sich aber im Verlauf der Jahre bis etwa 1997 zu einer viel grundsätzlicheren Frage nach den Voraussetzungen und Prinzipien bei der Entstehung von Strukturen. Dass den Zahlen, zumal den natürlichen Zahlen des Zählens, hier große Bedeutung zukommt, verstand ich erst relativ spät. Doch dafür habe ich mich auf meinem Weg auch gründlich an diese Erkenntnis „herangeforscht“, insbesondere in praktischen Überprüfungen.

Wo beginnt eine Idee und wodurch wird eine Intention immer stärker, so dass sie sich als roter Faden durch ein Leben schlängelt? Die Anfänge, noch vor 1975, waren äußerst zaghaft und unbeholfen, gleichwohl war aber auch Ungewöhnliches zu erkennen und der Drang, aus dem eigenen Denken heraus etwas zu suchen und zu entwickeln. In den Chopin-Illustrationen zeigte sich erstmals das Bestreben über das Einzelbild hinaus auf der Grundlage von einigen durchgängigen Parametern etwas Umfassenderes darzustellen. Darum habe ich dieses frühe Projekt, welchem ich 2020 nach weiterem Zugewinn an Erkenntnissen, noch eine Reihe weiterer Bilder hinzufügte und welches dadurch sehr umfangreich geworden war, als separates Buch vorgelegt.

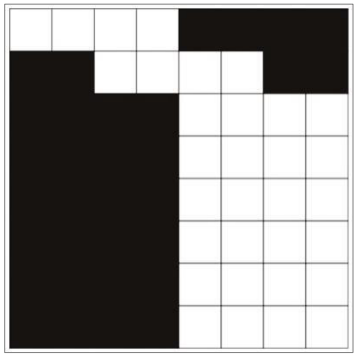


F. Chopin,
Impromptu Nr.3 Ges-Dur op.51
Illustration 1975

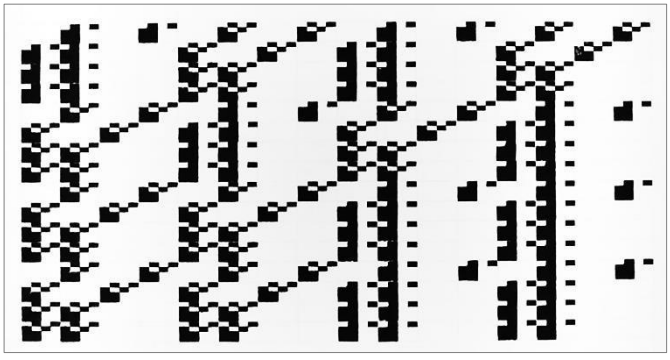


F. Chopin,
Nocturne op.48 Nr.2 fis-moll, Andantino
Illustration 2020

Strukturbildungen in Zeichnung und Graphik hatten insgesamt und auch besonders bereits in der ersten Phase zwischen 1975 und 1980 immer Vorrang vor dem malerischen Ausdruck. Wenn schon der Anteil des Subjektiven höher sein sollte, dann über den direkten Einsatz der materiellen Aspekte der Gestaltungsmittel. Ideen und Intentionen entstehen und verstärken sich vorrangig im Tun selber. Sie finden in der kontemplativen Beobachtung der bildnerischen Ergebnisse eine Verfeinerung und Ordnung.



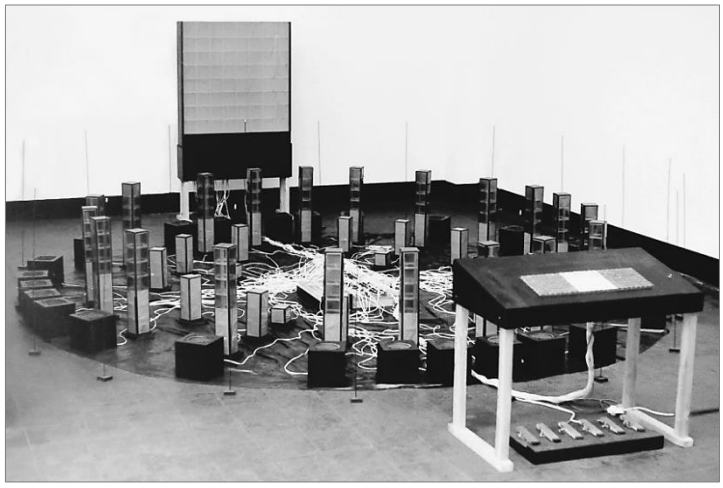
Modul, Beispiel 1978



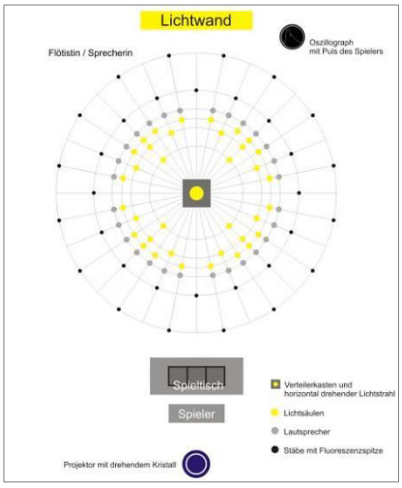
Verwendung von zwei Modulen für eine Fuge, um 1978

1979/80 hatte ich mich hauptsächlich grafisch betätigt und folgte dabei unter anderem einer Systematik, der zufolge durch Verschieben von Rechtecken innerhalb einer Fläche neue Bildelemente entstanden. Da ich dieses Verschieben mit Mitteln der Collage vornahm, erschien es mir zunehmend praktischer und schneller, dafür eine Apparatur zu bauen. So entstanden eine Tastatur und dazu eine Lichtwand, auf der die Verschiebungen (Ein bzw. Aus der Lampe) abgebildet wurden. Einmal fertiggestellt, entdeckte ich aber wie schön ich damit etwa zur Musik vom Plattenspieler optisch improvisieren konnte.
Der Traum von einer neuen Ausdrucksmöglichkeit mochte im Hintergrund bereits Impulse gesetzt haben, als ich die Lichtwand als reine Arbeitshilfe konstruierte. Doch die Geschichte entwickelte sich rasch zur Idee eines spielbaren, optischen Instruments und die Gedanken flogen weiter zu Kompositionen und Aufführungen in umfassenden Darbietungen.
So kam es 1981 zu zwei großen, installativen Arbeiten. Interessanterweise führten beide Ansätze zu Versuchen, ein Weltbild zu konstruieren, zunächst recht überlegt und streng, dann spielerisch und

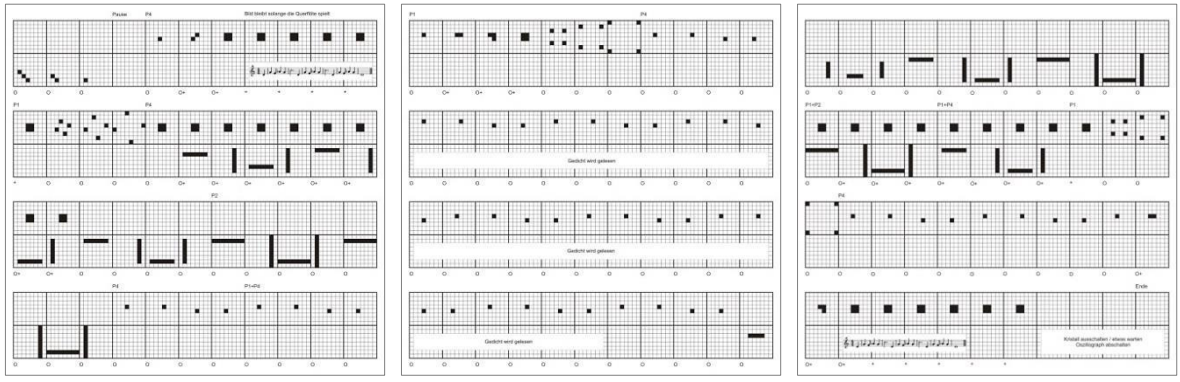
fantasievoll. Die erste Welt, die ich baute, war das große Licht-Ton-Instrument, bespielbar und auch ausgelegt, kompositorisch dafür zu schreiben. *Tag und Nacht* war eine solche Komposition unter Einbeziehung eines Gedichts von mir mit zusätzlichen kurzen Flöten-Zwischenspielen. Bei der zweiten, etwas vereinfachten Komposition *Nacht-Tränen*, verwendete ich nur noch ein Gedicht von mir, quasi als Leitmotiv. (Genaue Darstellung in meinem Buch *Zwei multimediale Installationen*.)



Bespielbares Licht-Ton-Instrument 1981, Spieltisch mit Pedal, Lautsprecher, Lichtsäulen, Lichtwand



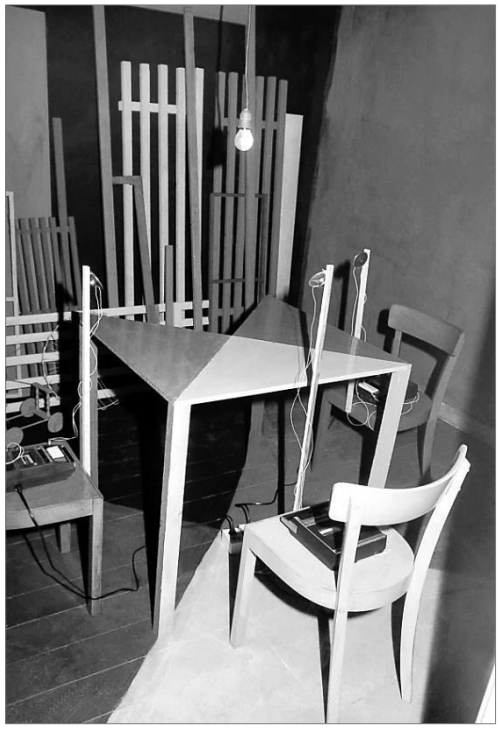
Weltall-Struktur der Installation



„Tag und Nacht" Kompositionsausschnitt für das obige Licht-Ton-Instrument

Bei der zweiten, bereits erwähnten großen Installation, handelte es sich um ein ganzes Haus, dessen Fenster ich verschloss, um darin die künstliche Welt *SehenHören* zu erschaffen. Alle Räume wurden ausgemalt bzw. sonstwie gestaltet. Es gab bewegte Lichter und Lichtblitze, auch recht dunkle Situationen und überall liefen Kassettenrecorder mit Musik oder Geräuschen. Es sollte eine künstliche, Tageslicht unabhängige „Welt" entstehen. Ein Parcours zwischen Bewusstheit und Traum schwebte mir vor, ein räumliches Bild zwischen Tatsachen und Möglichkeiten. Dem Hauseinteilung folgend, belegte ich die einzelnen Räume thematisch. Der Hintereingang war der einzige Weg in diese Welt und hier gelangte man gleich in den ersten Raum. Dieser Installations-Ausstellung ging keine detaillierte Planung voran (wie der Obigen). Sie beinhaltete eine Reihe von Impulsen, denen ich zum Teil schon früher gefolgt war und die zum anderen Teil für mich neu waren. Die Aspekte etwa des abstrakten Theaters, der Einbeziehung menschlicher Gestalten in die Bilderwelt, blieben Ansätze und ich habe dafür keine weitere Intensität entwickeln können.

Plakat zur Installation, 1981/82


Ausschnitt aus der Installation, „Nicht-Gesprächsraum“
3 Kassettenrecorder reden aneinander vorbei

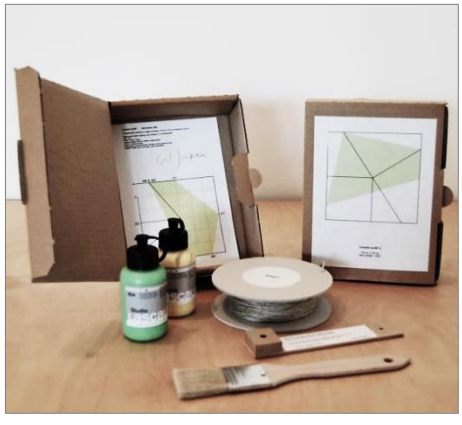
Diese umfangreichen Versuche, denn das waren diese Installationen noch, bewirkten aber letztlich eine Überforderung, materiell und – gerade auch in jener Zeit – physisch, denn konkrete irdische Schicksalsschläge erschwerten meine Situation. Worin ich mutig voran geschritten war, hat mich am Ende mutlos gemacht und trotzdem scheint es mir heute, dass da viele gute Ansätze gewesen sind, viel Potential, was sich hätte entwickeln lassen.
Wertvoll war das Jahr in Aktion und Emotion, in der Erkenntnis von Grenzen und zugleich in der Wichtigkeit von Träumen. Ein Künstler ist man auch, wenn man scheitert. Scheitern gehört zur Kunst, es ist ein wesentliches Mittel der künstlerischen Entwicklung und ein Kriterium für die Intensität der kreativen Kräfte. Unbeständigkeit begünstigt das Scheitern, ist aber zugleich auch ein Zeichen eines unruhigen Suchens, eines inneren Antriebs und Ansporns. An dieser Stelle kann ein Lehrer Wunder wirken – und ich hatte damals zwei: Tony Cragg und Erwin Heerich. Besonders letzterer half mir in den Folgejahren diese Unruhe zu zähmen und in Konzentration zu wandeln, so dass ich nach und nach alles Schwere, Dunkle und Komplizierte meines künstlerischen Denkens und Wollens über Bord werfen und meine innerste Bestimmung finden konnte.

Ich begann also noch einmal meiner Suche folgend, ein in der Musik ähnliches Kompositionssystem zu finden, eine gesamtheitliche Sicht nicht nur als Idee zu beschreiben, sondern sie eben auch in die Anschaulichkeit zu bringen. Nach den anfänglichen Werkgruppen *Musik im Bild?, Chopin-Illustrationen* und den *Zwei multimediale Installationen*, ging ich nun einige Jahre erneut in die Schule des Lernens durch unentwegtes Gestalten. Es entstanden die Werkgruppen *Gedankenmodelle*, *Ein Experiment zur Ganzheit* und *Das Weltall als Idee*, welche quasi philosophische Seitenwege und Erfahrungsgewinn im praktischen Tun waren. Allerdings wurde hier die Grundlage dafür geschaffen, das serielle Prinzip und die minimalistische Strategie in den Arbeiten von *Die Komplementarität von Feld und Gestalt* zu testen und in der dazu gehörenden Werkgruppe *Skulpturen, Modelle und Zeichnungen* ausführlich zu

behandeln. *Das Prinzip der Wiederholung* wurde um 1988 fester Bestandteil meiner Arbeit und ich verband immer enger, zwanglos Konzeptuelles mit spielerischem Tun. Die strukturbildende Bedeutung der Linie festigte sich immer mehr. Obwohl es in dieser Gruppe schon sehr viele Arbeiten dazu gab, war es doch die nun folgende Etappe *Thema und Variation*, die das Prinzip der Wiederholung, die Linie (zeitlicher Verlauf, Zahlenstrahl), die Serie, das Konzeptuelle, das Kalkulierte und das Zufällige in Form von vielen Rückgriffen auf schon praktizierte Arbeitsweisen, in äußerst diszipliniert angelegten Großserien zu veranschaulichen vermochte und erstmals auch musikalische Bezeichnungen mit einbezog.

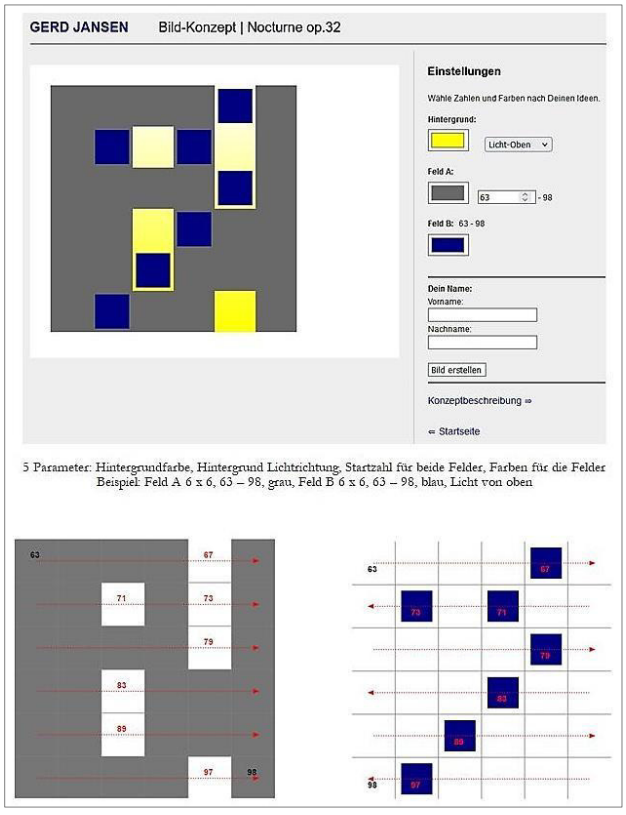
Bilder als Musik: Zahlen - so lautet ab 1997 der Titel einer umfangreichen Werkgruppe, die hauptsächlich bis 2008 entstand, als Antwort auf die 1975 gestellte Frage *Musik im Bild?* „Ja" konnte ich nun sagen, in Bildern werden Zahlen anschaulich, wie in Musik Zahlen hörbar werden. Bild und Musik haben eine gemeinsame strukturbildende Grundlage und, um dies auch deutlich heraus zu stellen, trugen die einzelnen Arbeiten auch musikalische Bezeichnungen. Während beim Musizieren die Zahlen in der Zeit „lebendig" werden, findet dieser Prozess im Bild bei der Bilderstellung und Betrachtung statt. Die Zahlen werden quasi in eine wirkliche Form „gegossen".

In den "einfachen" Zahlen des Zählens, den sogenannten *Natürlichen Zahlen*, fand ich also den Schlüssel für ein verblüffend schlichtes Kompositionssystem. Nicht im Einzelbild, sondern in der allgemeinen Struktur einer Bildidee, woraus die vielen Einzelbilder dann abgeleitet werden konnten, zeigte sich das gewünschte Ergebnis. Für diese bildnerischen Resultate genügten einerseits die Definition einer Startzahl und die Menge der Zählschritte, sowie andererseits die Festlegung des geometrischen Verlaufs dieser Zählung und die Abweichung bei einer Primzahl. Diese Entscheidungen konnten in einfachen graphischen Darstellungen veranschaulicht werden (Partitur). In der Tat war das bildnerische Ergebnis bei festgelegter Geometrie allein abhängig von der gewählten Startzahl und den Material- und Farbdefinitionen, welche der Versinnlichung dienten, aber austauschbar waren (Interpretation).
So haben sämtliche Werke ab 1997 bis 2017, die *Natürlichen Zahlen* als Basis: Eine frei gewählte Zahl auf dem Zahlenstrahl wird als Beginn einer Bewegung zu einer Vielheit. Diese erscheint exemplarisch im Einzelbild, wenn in diesem gleichmäßigen Prozess die Eigenheiten (Primzahlen) sichtbar gemacht werden aufgrund der definierten Parameter.
Die zunächst manuelle Arbeitsweise in den Jahren bis 2008 lag naturgemäß in der Entwicklungsgeschichte, zumal beim Beginn um 1997 noch kein Computer zur Verfügung stand. So fertigte ich in jenen Jahren die Pläne der Serien von Graphiken, Installationen, Hinterglasbildern, Malereien auf Holz, Lichtkästen in immer neuen Variationsreihen von Hand auszählend.



Der Gedanke, nach meinen Vorgaben dieses Tun dem Betrachter oder Interessierten zu übertragen, lag zunehmend nahe, sodass es auch bald erste Wand-Installations-Sets gab. Größe der Installation und auch die Farben musste nicht, aber konnte der Interessent (Interpret) selbst bestimmen. In einem weiteren Schritt, mit dem Projekt *countune* und dann mit dem ergänzenden Projekt *Bild-Konzepte*, übertrug ich die Kompositions-Ideen ins Internet, so dass jeder Mensch mit dem von mir Vorgegebenem, eigene Arbeiten erstellen konnte. Aus der Bild-Konzepte-Serie, welche gesamthaft 156

Kompositionen umfasst, möchte ich hier exemplarisch die Komposition *Nocturne op.32* beschreiben.

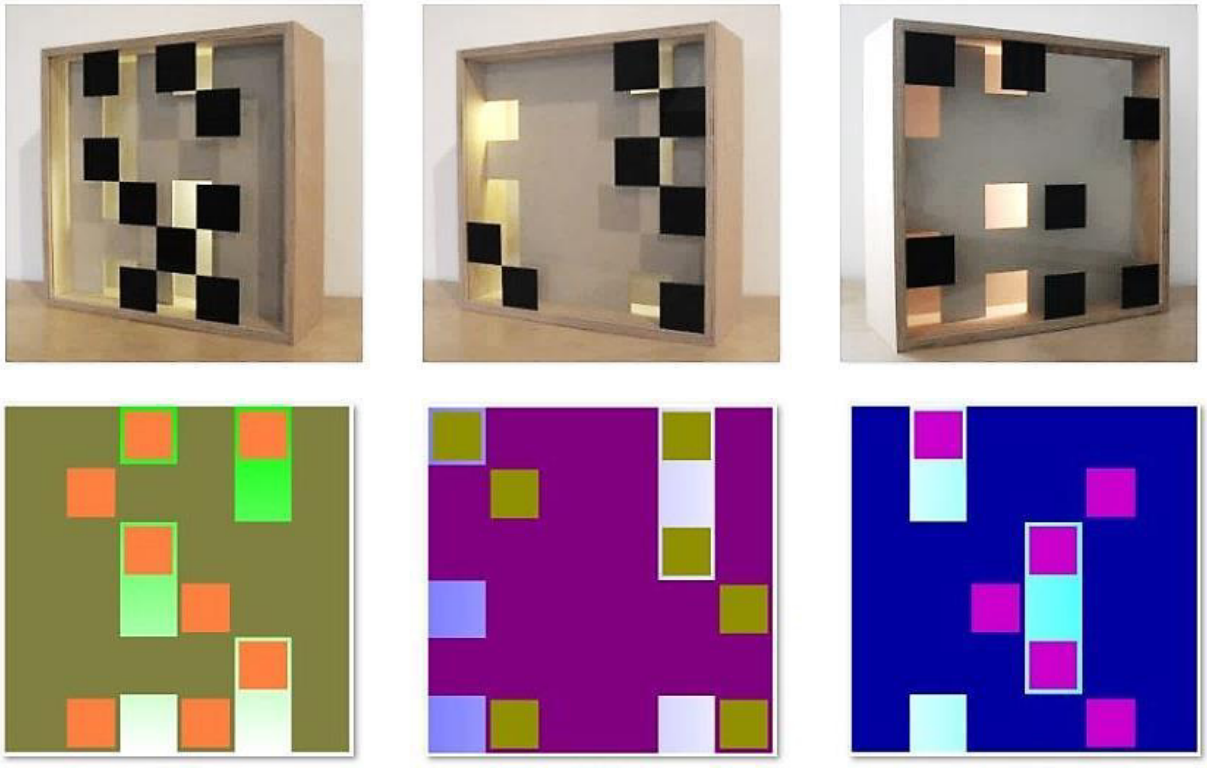


Beschreibung: Dieses Konzept entstand nach sogenannten Lichtkästen, die ich in den Jahren zuvor in verschiedenen Materialien ausgeführt hatte. Es handelte sich um Holzkästen, worin hintereinandergestellte Ebenen von Lichtern ausgeleuchtet wurden und die ich mit „Nocturne" betitelt hatte. (Impulsgebend dafür war das große, bespielbare Lichtinstrument von 1981.)

Die Darstellung hier gleich links, zeigt die Kompositionsoberfläche mit dem Vorschaubild.

Das Beispiel ist in drei Ebenen gedacht. Von hinten (gelb) scheint Licht durch die Aussparungen in der grauen Fläche und beleuchtet die Anordnung der blauen Quadrate vorne. Die Strukturen sind durch einfaches Durchzählen eines 6 x 6 Rasters entstanden. Der Zahlen-bereich ist 63 bis 98. Die Zählungen erfolgen einmal „immer von links" und das andere Mal „im Wechsel von links bzw. von rechts". Die Primzahlen in diesem Zahlenbereich sind in der Konzeption als weiße Quadrate auf grauem Grund eingetragen, in der Graphik darüber als blaue Quadrate. Der Unterschied der beiden Muster entsteht allein durch die jeweils andere Zählung durch das Quadratraster.

Unten:
Drei Originalarbeiten und drei mit dem Konzept im Internet erstellten Arbeiten

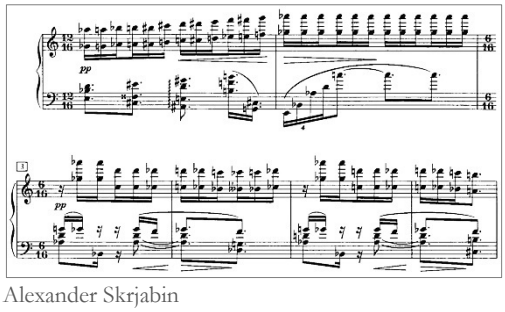


Nun bin ich mit den Skrjabin-Illustrationen also noch einmal zurückgekehrt an die Anfänge meines Schaffens. Gleichwohl steht mir aber nach so langer Zeit im gestalterischen Tun ein großer gestalterischer Erfahrungsschatz zur Verfügung. So ist es mir möglich, sehr freies Arbeiten und systematisches Vorgehen gut miteinander zu kombinieren. Es war mir daher ein Anliegen, etwa nach 2015, als zunehmend im großen weltpolitischen Geschehen dunkle Wolken aufzogen, mich von der strengen Systematik und vor allem von der Computer-Arbeit zu befreien. Selbst wenn die Arbeiten seit der Zeit, die ich als Nachträge zu meinem Hauptwerk sehe, eher als freie Gestaltungen anmuten, so sind sie doch auf gesetzmäßigen Grundlagen angelegt. Und da sind wir dann auch wieder bei Alexander Skrjabin, der in seinen Kompositionen ebenfalls strengen Grundsätzen folgte, auch wenn dies beim Hören der Musik einem oftmals nicht so erscheinen und man sie als mehr improvisatorisch empfinden mag.

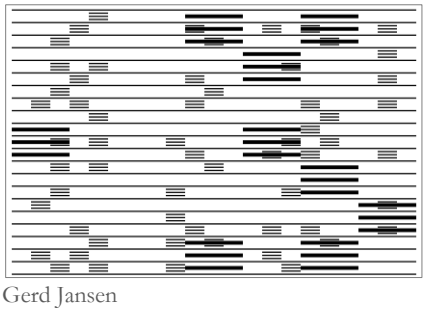
Die Primzahlen waren über viele Jahre hinweg meine guten Helfer um Strukturen zu entdecken, zu entwickeln, um sie den Kompositionen unterlegen zu können. Dabei habe ich mich auf vergleichsweise niedrige Zahlenbereiche beschränkt. Es ging mir nicht um Zahlenforschung, sondern ich wollte in einfachster Anwendung die Unverzichtbarkeit und die Gestaltungskraft der Zahlen veranschaulichen. Mittlerweile hat die Jagd der Mathematiker nach immer größeren Primzahlen wahre Zahlenmonster hervorgebracht. Allein eine dieser Zahlen ist schon ein Universum für sich, enthält viele Geheimnisse und lässt die Unendlichkeit der Zahlen, die über die Endlichkeit der Materie hinausgeht, erahnen – und bei einem wie Skrjabin würde hier sicher der mystische Eifer auflodern.

Musik und Bilder sind vielleicht zugänglicher als reine Zahlen. Doch diese lassen sich nicht so einfach als bloße Hilfsmittel degradieren. Sie drängen immer mehr in unser Leben, bei der Verschlüsselung unserer elektronischen Welt und bei den Erkenntnissen quantenphysikalischer Forschung. Sie haben die unterschiedlichsten Eigenschaften und Verwandtschaften, auch in unmittelbarer Nachbarschaft. Ist nicht das Periodensystem der Elemente, mit seiner auffälligen Ordnungsstruktur, die Antwort der Materie auf das System der Zahlen? Demokrit und Leukipp postulierten Atome als Grundbausteine unserer stofflichen Welt; Pythagoras und Plato stellen dieser eine transzendente Welt gegenüber. Zwischen der stofflichen und der transzendenten Welt vermitteln die Zahlen als Wesen, welchen wir bis heute noch keine eigenständige Existenzform zugesprochen haben. Wir erfassen Raum und Zeit in Zahlen, doch Zahlen ohne Raum und Zeit machen keinen Sinn. Raum, Zeit und Zahlen bilden ein Kontinuum, in dem Leben, insbesondere bewusstes Leben, erst möglich wird. Ich glaube, dass in der Natur, und weil auch wir Natur sind, überall die gleichen Wesen – die Zahlen – miteinander die gleiche Sprache sprechen, die Sprache des Kosmos. Diese Sprache ist uns Menschen, Tieren, Pflanzen, Mineralien mitgegeben und wir werden mit ihr alles Geheime unserer Welt nicht auflösen, aber etwas besser verstehen können.

Skrjabin hat dies auf seine Weise, ich habe es mit meinen Möglichkeiten versucht.



Alexander Skrjabin
Etüde op.65 Nr.1, Allegro fantastico (Ausschnitt)



Gerd Jansen
Etüde op.151 Nr.5

Impressum · Alexander Nikolajewitsch Skrjabin

Herausgeber
Graphiken, Texte, Konzept und Gestaltung

Gerd Jansen

Institut für bildnerisches Denken
Bündtenweg 4a
4453 Nusshof / Schweiz
061 5997627
www.gerd-jansen.de
www.countune.com
www.bild-konzepte.com

Copyright 2026
Auflage 15

Prélude op.74 Nr.4 : Zeichnung, Collage, Malerei, Fotographie (Abb. Umschlag)
Fantasie op.28: Zeichnung, Collage, Malerei, Fotographie (Abb. Seite 2)
12 Etüden op.8: Zeichnung, Malerei (Abb. Seiten 7 – 19)
24 Préludes op.11: Zeichnung (Abb. Seiten 21 – 45)
Prométhée (Le Poème du feu) op.60: Zeichnung, Malerei, Fotographie (Abb. Seiten 47 – 53)
Etüde op.2 Nr.1: Zeichnung, Collage, Malerei, Fotographie (Abb. Seite 64)

Literatur:

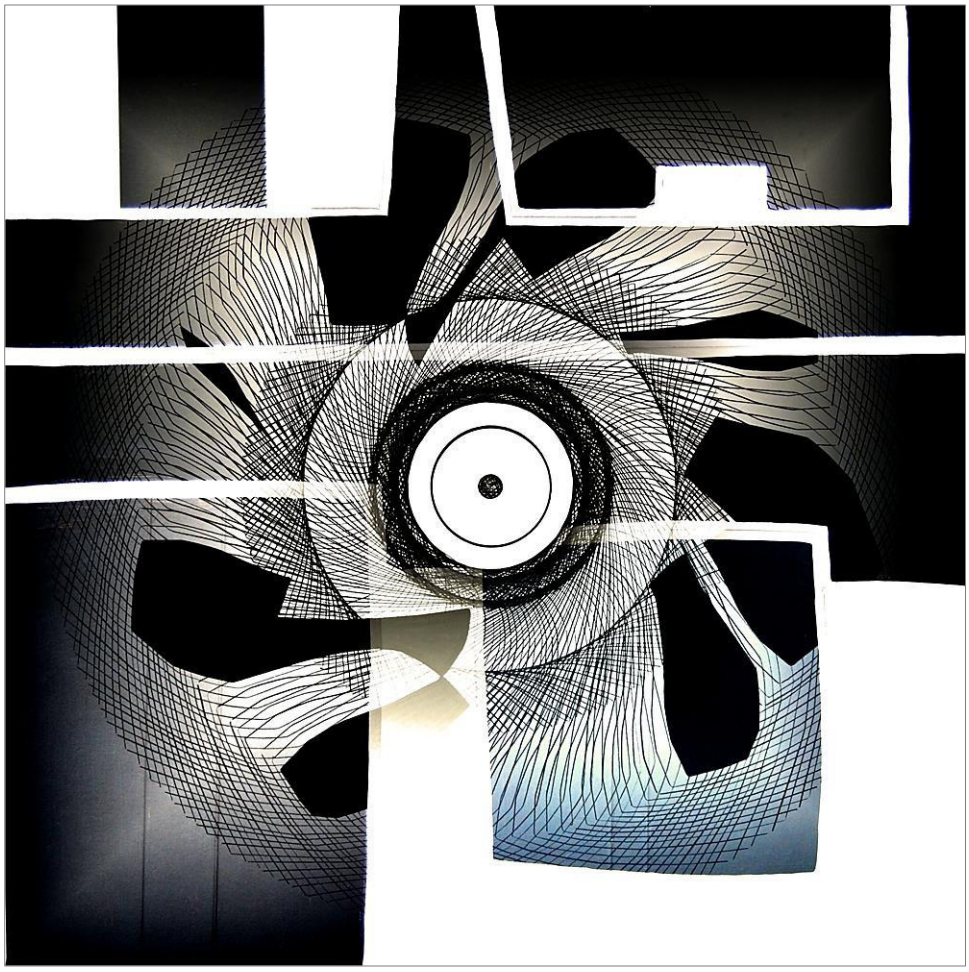
Alexander Skrjabin und seine Zeit, Marina Lobanova,
von Bockel Verlag, zweite Auflage 2015

Alexander Skrjabin und seine Musik, Sigfried Schibli
R. Piper & Co. Verlag, 1983

Die Werkreihe Gerd Jansen

Band I / Arbeiten 1975 – 1980	**Musik im Bild?**
Supplement zu Band I / Arbeiten 1975/2020	**Chopin – Illustrationen 1975 / 2020**
Supplement zu Band I / Arbeiten 1981	**Zwei multimediale Installationen**
Band II / Arbeiten 1981/82	**Gedankenmodelle**
Band III / Arbeiten 1983/84	**Ein Experiment zur Ganzheit**
Band IV / Arbeiten 1985	**Das Weltall als Idee**
Band V / Arbeiten 1986	**Die Komplementarität von Feld und Gestalt**
Supplement zu Band V / Arbeiten 1987	**Skulpturen, Modelle, Zeichnungen**
Band VI / Arbeiten 1988 – 1990	**Das Prinzip der Wiederholung**
Band VII / Arbeiten 1991 – 1996	**Thema und Variation**
Band VIII / Arbeiten 1997 – 2008	**Bilder als Musik: Zahlen** (auch als Online-Projekt) www.bild-konzepte.com
Supplement zu Band VIII / Arbeiten 2003 – 2008	**Lichtinstallationen**
Supplement zu Band VIII / Arbeiten 2000 – 2009	**Institut für bildnerisches Denken**
Band IX / ab 2009	**countune** (auch als Online-Projekt) www.countune.com
Bände X1, X2, X3 - Nachtrag / 2017 – 2019	**Der Schwarze Planet** (in 3 Bänden) Bilderbuch einer neuen Erde
Band XI - Nachtrag / 2021/22	**Nullpunkt** Bilderbuch eines neuen Bewusstseins
Band XII – Nachtrag / 2023/24	**Wandlungen** Bilderbuch der transzendenten Wirklichkeit
Band XIII - Nachtrag / 2026	**Alexander Nikolajewitsch Skrjabin** Illustrationen

Alle Bücher finden Sie online auf **https://archive.org** dort in der Suche **Gerd Jansen** eingeben;
oder auch übersichtlich unter **http://www.gerd-jansen.de**



Etüde op.2 Nr. 1 cis-moll, 1887

Die Glut des Augenblicks gebiert Ewigkeit,
erleuchtet die Tiefe des Raumes.

Alexander Nikolajewitsch Skrjabin
Textstelle in der ‚Vorbereitenden Handlung'